HISTORIA DEL ARTE 3

El arte de Mesopotamia

FEDERICO LARA PEINADO

HISTORIA 16

8 413042 488002 00003

1.195 PTAS. / 7,18 EUROS

Celebre el último año jubilar del milenio junto a los más reconocidos expertos y profesores universitarios.

El camino pasa por aquí.

EDITA: HISTORIA VIVA, S.L. CON EL PATROCINIO DE LA XUNTA DE GALICIA **PRECIO: 750 PTAS.**

XACOBEO'99

MISTERIOS, LEYENDAS MILAGROS, HISTORIA Y ARTE EN EL CAMINO DE SANTIAGO

Los más reconocidos expertos y profesores universitarios cuentan esta milenaria aventura humana

NÚMERO EXTRA HISTORIA

Escriben: José Miguel Andrade Cernadas · Achim Arbeiter · Domingo J. Buesa Conde · Luis M. Calvo Salgado · Manuel Antonio Castiñeiras González (coordinador) · José María Díaz · Manuel C. Díaz y Díaz · Dulce Ocón Alonso · Ofelia Rey Castelao · Rocío Sánchez Ameijeiras · José Luis Senra Gabriel y Galán · José Suárez Otero · Carlos Villanueva

Número extraordinario de HISTORIA16. Ya en los quioscos por sólo 750 ptas.

El arte de Mesopotamia

Por Federico Lara Peinado
Profesor Titular de Historia Antigua.
Universidad Complutense de Madrid

Indice

5 Presentación

6 Introducción

9 Bibliografía general

10 La Mesopotamia protohistórica

24 El período sumerio y acadio (2900-2004 a. C.)

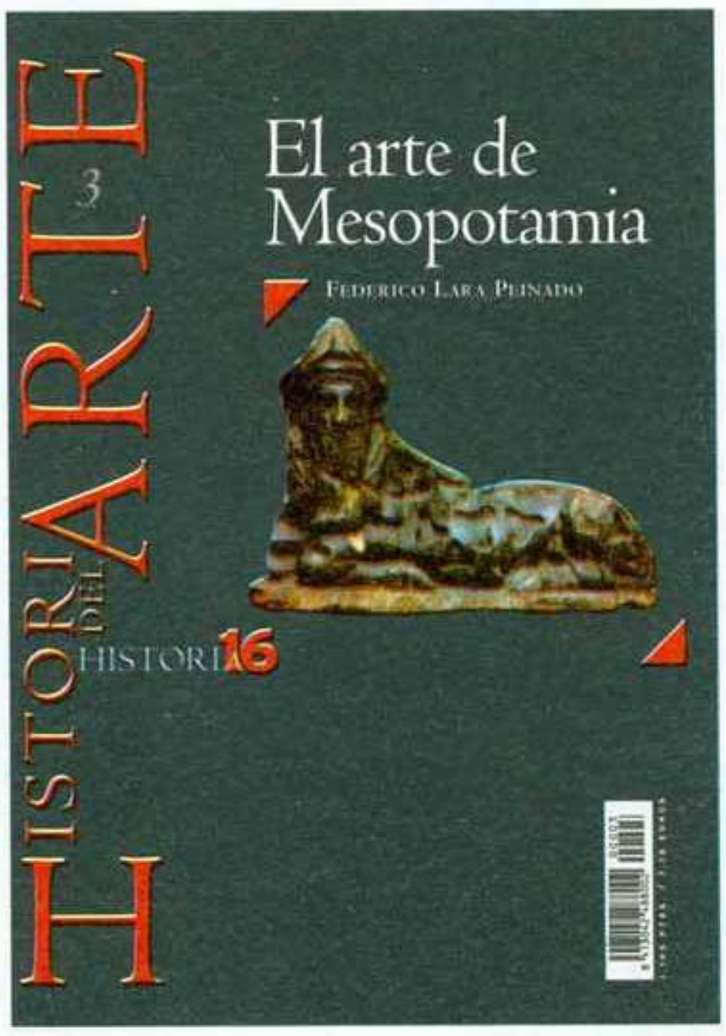
62 El Imperio asirio (2150-612 a. C.)

100 El Imperio babilónico (2003-539 a. C.)

131 Las obras clave del arte mesopotámico

161 Cronología

Toro androcéfalo de Girsu (Telloh). Epoca neosumeria. Museo del Louvre, París



Coordinación:

ANTONIO BLANCO FREIJEIRO

de la Real Academia de la Historia

Plan de la obra

1. **EL ARTE EGIPCIO (I)**
   Antonio Blanco Freijeiro
2. **EL ARTE EGIPCIO (II)**
   Antonio Blanco Freijeiro
3. **EL ARTE DE MESOPOTAMIA**
   Federico Lara Peinado
4. **EL MEDITERRÁNEO ORIENTAL**
   Federico Lara y Joaquín Córdoba
5. **EL ARTE GRIEGO (I)**
   José Jacobo Storch de Gracia y Asensio
6. **EL ARTE GRIEGO (II)**
   Pilar León Alonso
7. **EL ARTE GRIEGO (III)**
   Miguel Angel Elvira Barba
8. **EL ARTE IBÉRICO**
   Lorenzo Abad Casal y Manuel Bendala Galán
9. **ETRURIA Y LA ROMA REPUBLICANA**
   Miguel Angel Elvira Barba y Antonio Blanco Freijeiro
10. **ROMA IMPERIAL**
    Antonio Blanco Freijeiro
11. **EL ARTE BIZANTINO**
    Miguel Cortés Arrese
12. **EL ARTE ISLÁMICO**
    Alfonso Jiménez Martín
13. **EL ARTE ROMÁNICO**
    Isidro G. Bango Torviso
14. **EL ARTE GÓTICO (I)**
    Francesca Español Bertrán
15. **EL ARTE GÓTICO (II)**
    Jozquín Yarza Luaces
16. **EL QUATROCENTO ITALIANO**
    Víctor Nieto Alcaide y Alicia Cámara Muñoz
17. **EL CINQUECENTO Y EL MANIERISMO EN ITALIA.** Jesús Hernández Perera
18. **EL RENACIMIENTO Y EL MANIERISMO EN EUROPA.** Diego Suárez Quevedo
19. **EL RENACIMIENTO Y EL MANIERISMO EN ESPAÑA.** Miguel Angel Castillo Oreja
20. **EL BARROCO EN ITALIA: EL SEICENTO**
    Antonio Martínez Ripoll
21. **EL CLASICISMO FRANCÉS**
    Jesús Cantera Montenegro
22. **EL SIGLO XII ESPAÑOL**
    Trinidad de Antonio Sáenz
23. **BARROCO Y ACADEMICISMO EN EUROPA**
    Delfín Rodríguez Ruiz
24. **EL SIGLO XVII ESPAÑOL**
    Virginia Tovar Martín
25. **EL BARROCO EN EUROPA**
    Antonio Martínez Ripoll
26. **EL ARTE COLONIAL EN HISPANOAMERICA**
    Víctor Nieto Alcaide y Alicia Cámara Muñoz
27. **GOYA: ENTRE NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO**
    Valeriano Bozal Fernández
28. **EL MOVIMIENTO ROMÁNTICO**
    Javier Arnaldo Alcubilla
29. **EL SIGLO DE LOS CARICATURISTAS**
    Valeriano Bozal Fernández
30. **DEL REALISMO AL IMPRESIONISMO**
    Pilar de Miguel Egea
31. **FIN DE SIGLO: SIMBOLISMO Y ART NOUVEAU.** Aurora Fernández Polanco
32. **LOS ORÍGENES DEL ARTE DEL SIGLO XX**
    Valeriano Bozal Fernández
33. **LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS (I)**
    Javier Arnaldo Alcubilla
34. **LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS (II)**
    María Santos García Felguera
35. **EL ARTE DESPUÉS DE LA GUERRA**
    María de los Santos García Felguera
36. **MODERNOS Y POSTMODERNOS**
    Valeriano Bozal Fernández

HISTORIA DEL ARTE

CON EL PATROCINIO DE

CAJA MADRID

HISTORIA 16

HISTORIA VIVA S. L.

Administrador Único:
Brezmes & Díaz-Tuñón, S. L.

Director:
Juan Tomás de Salas

Redactor jefe:
Joaquín M. del Río

Redacción:
María Aldave
(coordinadora) y Rosa Gil

Consejo Asesor:
Gonzalo Anes, Miguel Artola, Albert Balcells, Manuel Ballesteros Gairois, Manuel Bendala Galán, Gabriel Cardona, Raymond Carr, Antonio Domínguez Ortiz, José Antonio Escudero, Manuel Fernández Álvarez, Luis Gil, Luis González Seara, Guy Hermet, Clara E. Lida, Juan Marichal, Miguel Martínez Cuadrado, Jordi Nadal, Nicolás Sánchez Albornoz, Herbert R. Southworth, Stanley Payne, Paul Preston, Hugh Thomas, Javier Tusell, Julio Valdeón, Ángel Viñas y Pierre Vilar

Gerencia:
José Manuel Oter

Administración:
Elisa Calderón

Redacción:
Rufino González, 23 bis
28037 Madrid
Teléfono:
91 327 11 42
91 327 11 71
Fax: 91 327 12 20
E-mail:
histor16@teleline.es
Página Web:
www.escaparates.com/historia16

Servicios comerciales y publicitarios:
Rufino González, 23 bis
28037 Madrid
Teléfono:
91 304 65 75
Fax: 91 327 12 20

Administración y suscripciones:
Teléfono: 91 304 65 75

Publicidad Madrid:
Rufino González, 23 bis
Teléfono: 91 327 10 94

Publicidad Barcelona:
María Arnau

Distribución:
SGEL. Avda.
Valdelaparra, 39 28100
Alcobendas (Madrid)

Fotomecánica:
Castillo y Amoretti

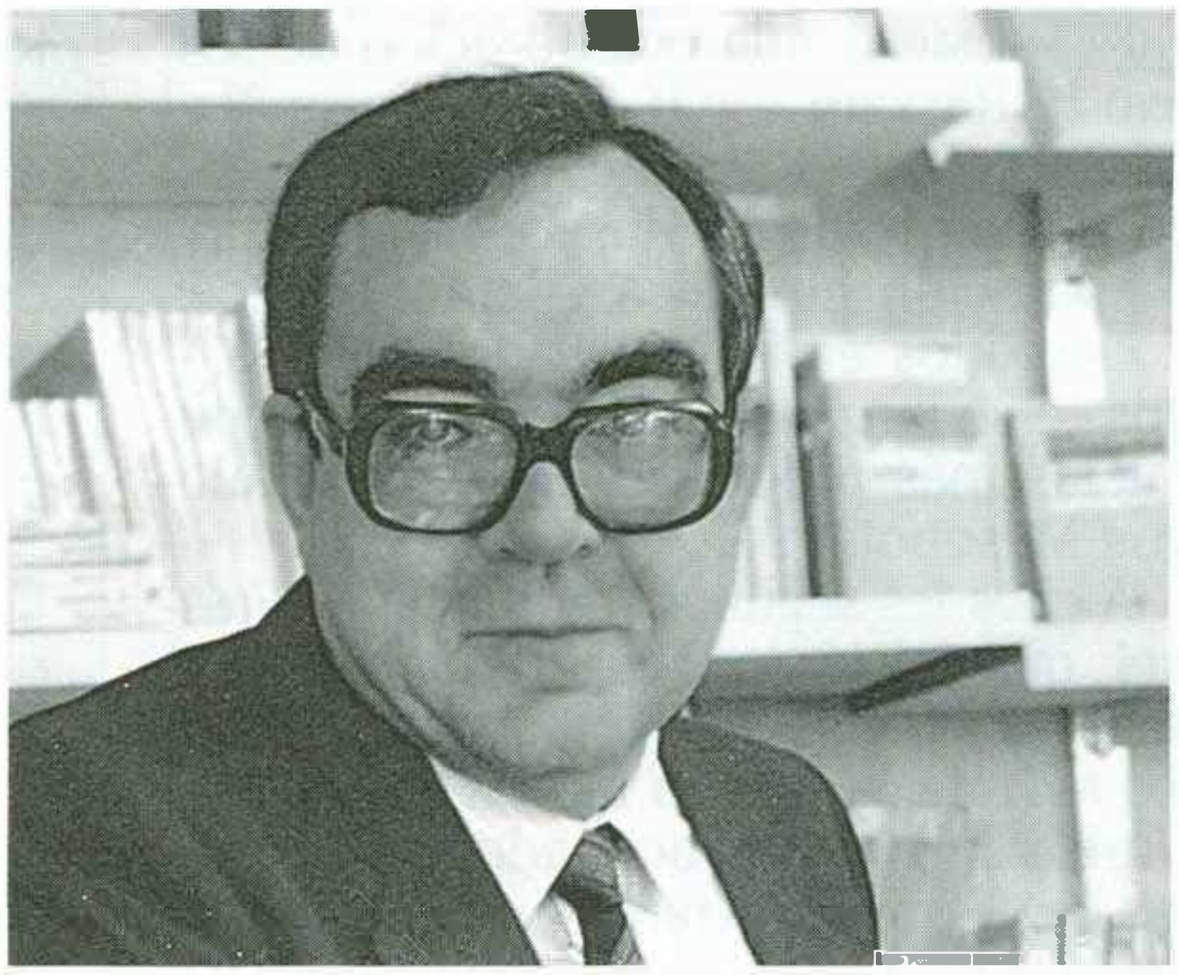
Impreso en:
Graficinco S.A.
Eduardo Torroja, 8
Fuenlabrada (Madrid)

ISBN:
84-7679-402-9

Depósito legal:
M-20593-1999

Precio para Canarias: 1.245 ptas. sin IVA. Gastos de transporte incluidos.
Precio para Ceuta y Melilla: 1.195 ptas. sin IVA. Gastos de transporte incluidos.

Presentación



Compendiar en un breve volumen como el presente todas las manifestaciones artísticas que supieron crear las diversas civilizaciones sucesivamente establecidas en la antigua Mesopotamia es tarea harto imposible. Asimismo, lo es intentar penetrar en los esquemas estéticos por los que se rigieron las clases dirigentes del Próximo Oriente antiguo (en realidad, las responsables de los templos y de los palacios), inventoras de complejas estructuras religiosas y políticas, a cuyo servicio pusieron absolutamente todos sus sentimientos y recursos...

Por ello —y gracias al meticuloso examen directo de multitud de piezas y a una puesta bibliográfica al día— nos ha parecido oportuno resaltar, siguiendo la historia diacrónica de sus gentes (sumerios, acadios, asirios y babilonios), las obras de Arte más significativas que han llegado a nuestros días, tras haber sorteado los avatares de varios milenios.

Federico Lara Peinado

Introducción

De todos es sabido que Mesopotamia (*entre ríos*, según la terminología griega), situada entre los bíblicos Eufrates y Tigris, fue junto con Egipto uno de los focos de civilización más significativos de la Antigüedad.

Gracias a los viajeros occidentales y exploradores que recorrieron durante siglos su dura geografía, se pudieron echar las raíces para el rescate de su fabuloso pasado. Así, P. E. Botta, cónsul francés en Mosul, pudo descubrir entre los años 1842 y 1844 la civilización asiria; poco después, los ingleses A. H. Layard —éste con la colaboración del nativo H. Rassam— y H. C. Rawlinson y el también francés V. Place, buscando únicamente piezas de Museo y sin ninguna preparación científica —eran políticos convertidos en improvisados arqueólogos—, se lanzaron a la tarea de recuperar las más preciadas joyas de la antigua Mesopotamia.

A ellos les seguirían el francés F. Fresnel, que inició sondeos en Babilonia, y los ingleses G. W. K. Loftus, que exploró los *tells* de la llanura aluvial, entre ellos Uruk, y J. E. Taylor, ocupado en prospectar Ur. Con otro francés, E. de Sarzec (1877), la ciudad de Lagash pudo dar buena parte de sus riquezas, poniendo al descubierto una civilización —la sumeria— totalmente diferente a la asiria del alto Tigris, ya entonces conocida.

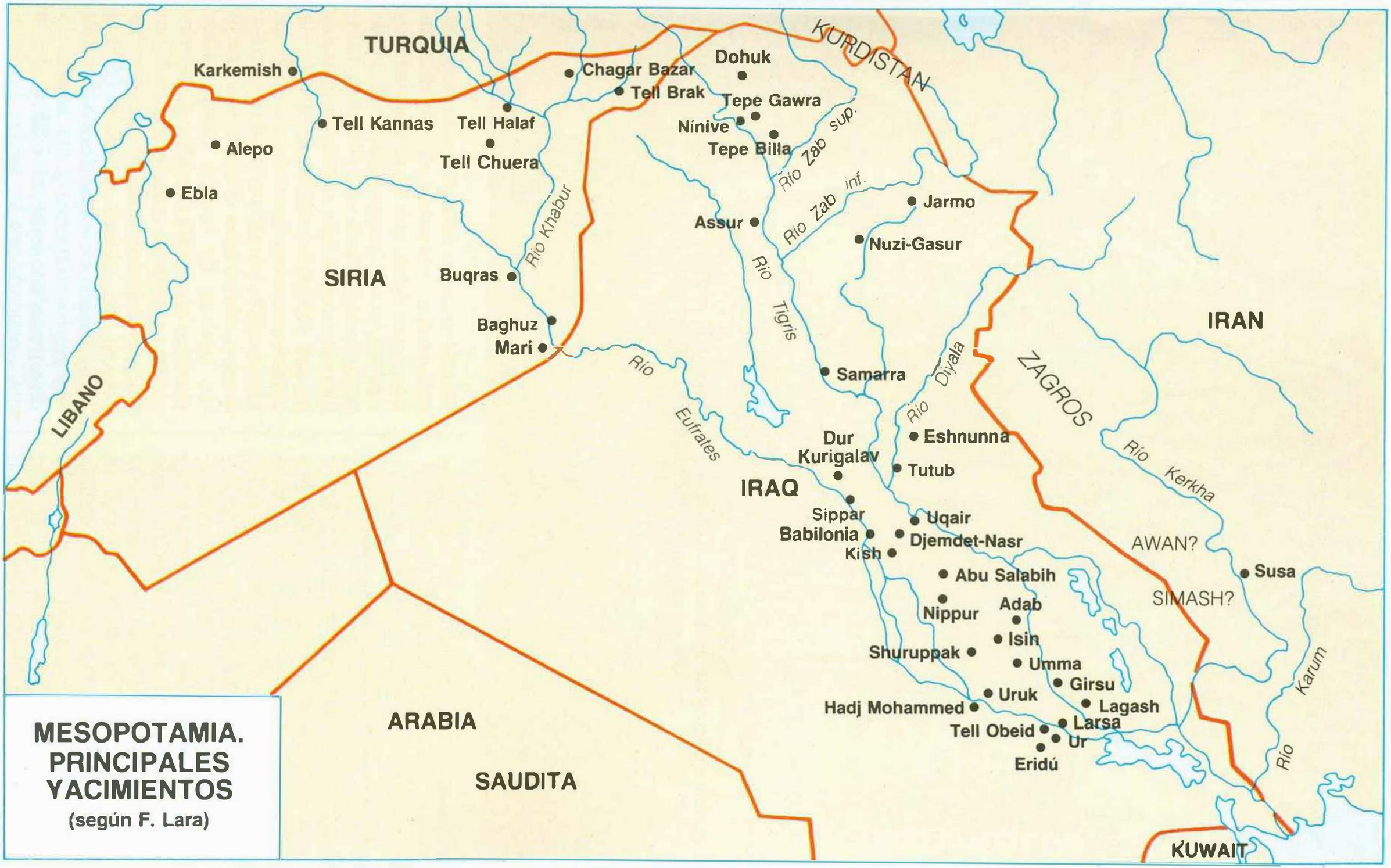
Pronto, tras franceses e ingleses, hicieron su aparición los alemanes con el arquitecto R. Koldewey, que excavó en Babilonia (1899-1917) y en Assur (1903-1914), aquí junto con su discípulo W. Andrae; por las mismas fechas los norteamericanos E. J. Banks y H. Hilprecht excavaban respectivamente en Bismaya (la antigua Adab) y en Nippur.

La Primera Guerra Mundial, sin embargo, iba a interrumpir esta etapa cuyo objetivo consistía en hallar, según palabras textuales de la época, *la mayor cantidad posible de piezas de arte bien conservadas con el menor gasto de tiempo y de dinero.* Los nativos asistieron, sin inmutarse, a aquel expolio, practicado sin el menor escrúpulo, por considerar los responsables del Islam que todos aquellos restos antiguos eran obra diabólica.

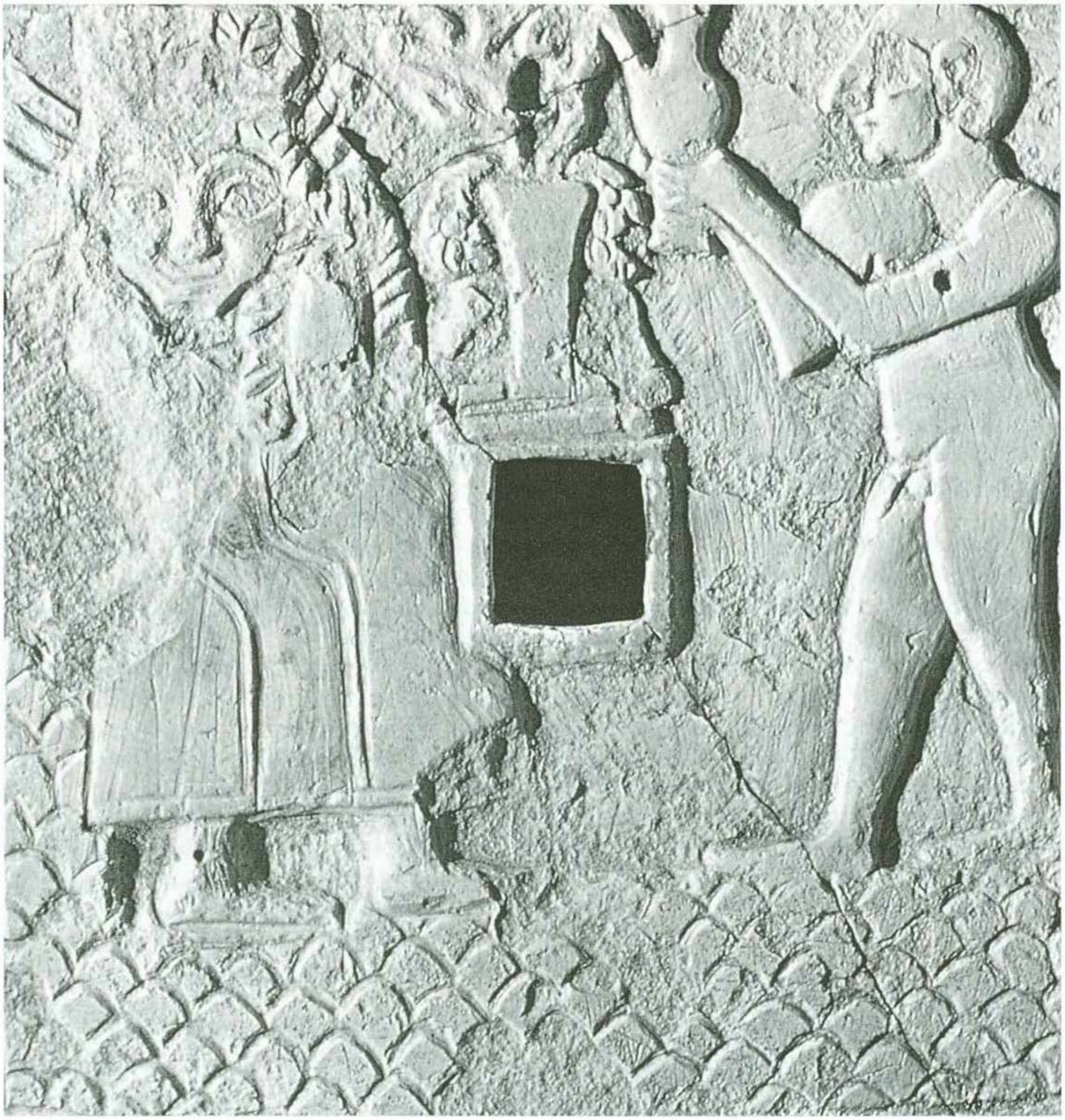
Tras firmarse el armisticio en 1918, y hasta que el mundo se vio envuelto en una nueva conflagración mundial, las excavaciones por parte de ingleses, alemanes, franceses y norteamericanos se reemprendieron, ahora ya bajo garantías científicas. Este período de tiempo lo ocupa una larga nómina de estudiosos y arqueólogos, entre los cuales es de justicia nombrar aquí a R. C. Thompson, H. R. Hall, C. L. Woolley, H. S. Langdon, J. Jordan, A. Nöldeke, H. de Genouillac, A. Parrot, J. B. Breasted, H. Frankfort, M. E. L. Mallowan, E. Chiera y F. Thureau-Dangin.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial (1945), los Estados de Iraq y de Siria, que, tras acceder a su independencia, se habían repartido la geografía de Mesopotamia, crearon sus propios departamentos de antigüedades, y emprendieron una adecuada campaña de restauraciones y excavaciones (abriendo nuevos yacimientos, revisando los mal excavados), dirigidas por sus propios arqueólogos, quienes, contando con la colaboración internacional, intentaron desde aquella fecha —y continúan en su empeño bajo la dirección de los doctores Mu'ayad Sa'id Demirji, en Iraq, y Afif Bahnassi, en Siria— revitalizar el pasado mesopotámico, enterrado todavía en sus más de siete mil yacimientos arqueológicos.

Todos estos esfuerzos, que se han visto recompensados, en muchos casos, con la recuperación de singulares piezas que van a parar a museos nacionales (Bagdad, Mosul, Damasco, Aleppo, etc.) y no a Berlín, Londres, París, Chi-



MESOPOTAMIA. PRINCIPALES YACIMIENTOS
(según F. Lara)



Placa perforada con el tema de la libación cultual, procedente de Lagash (hacia 2.500 a. C.). Museo del Louvre, París

cago o Pennsylvania como antaño, o con el hallazgo de nuevas ciudades (Ebla, Habuba Kebira, Tell Yelkhi), aunque no han modificado en esencia los conocimientos que se tenían sobre Mesopotamia, sí los han ampliado considerablemente. Todas las piezas rescatadas, así como los estudios filológicos e históricos han permitido acercamos a la complejidad de la civilización que se asentó entre los dos ríos, muy distinta de la del Egipto faraónico y de la del mundo clásico grecolatino.

Los propios habitantes del Próximo Oriente antiguo tuvieron, a lo largo de su historia, conciencia de sus diferencias específicas, que no sólo se exteriorizaban en los rasgos físicos, en la manera de vestirse, o en el idioma. También las numerosas obras susceptibles de ser calificadas como artísticas —la lengua sumeria y la acadia no conocieron vocablos para el concepto *arte* o *belleza*—, elaboradas durante el larguísimo período de tiempo comprendido entre los años 5000 y el 539 a. C. obedecieron a planteamientos estéticos distintos, desplegados durante dos grandes etapas: una, antigua, desde el 5000 al 1895, período en el que desarrollaron su historia los sumerios y los acadios; y otra, reciente, entre el 1895 y el 539 a. C., ocupada por los asirios, los babi-

lonios y otros pueblos invasores (cassitas, hurritas y arameos).

En ambos períodos de tan larga duración pueden verse claras diferencias en la cultura material mesopotámica, particularmente en sus obras artísticas, todas ellas con características autónomas y diferenciadas.

Arte mesopotámico, ¿unidad o variedad?

Sin embargo, los variados factores geográficos, étnicos y sociales, así como los fenómenos de su dilatada historia política —plenos de cambios y tensiones en sus milenios de duración— no han sido obstáculo para teorizar sobre *un arte mesopotámico*, cuya afirmación es válida si se sigue el enfoque metodológico de que la unidad geográfica equivale a la unidad cultural, hasta hace poco aceptada. Hoy debería matizarse esta pretendida unidad a la vista de los nuevos conocimientos etnográficos y sociológicos y hablarse más bien de un *arte sumero-acadio, asirio, hurrita-mitannio* y *babilónico* y no simplemente mesopotámico.

En cualquier caso, si aceptamos la existencia de un Arte mesopotámico, deberá percibirse éste siempre como un gran tronco de árbol con diferentes ramas, cada una con entidad propia, a través de cuyas raíces se absorbieron unos nutrimentos (entiéndanse religiosos y políticos) muy similares. Al dominar la religión la esfera del poder político y confundirse con él (la figura del rey-sacerdote, del soberano divinizado o del vicario de los dioses fueron sobradamente conocidas en Mesopotamia), la ideología espiritual acabaría influyendo de manera determinante en todos los aspectos de la vida, incluido el arte, el cual se puso así, totalmente, al servicio del poder.

Ello trajo como consecuencia el más absoluto anonimato de sus autores, la ausencia de obras de carácter individual o privado, la existencia de cánones formales e ideológicos a los que debían someterse cualquier tipo de arte, negando así al artista la posibilidad de expresar su talento, que hubo de subordinarlo siempre a principios prácticos y no estéticos.

Talento que, indudablemente, tuvieron, pues fueron capaces de resolver los problemas que les planteaba su medio físico (carencia de maderas, piedras y otros materiales), sus creencias religiosas (politeísmo, sincretismo) y su sistema político (absolutismo y tiranía de sus gobernantes y reyes).

Bibliografía general

P. Amiet, *L'Art antique du Proche-Orient*, París, 1983 (Reedic.). A. Blanco Freijeiro, *Arte antiguo del Asia anterior*, Sevilla, 1972. G. Contenau, *Manuel d'Archéologie orientale*, París, 1927-1947. 4 vols. B. M. Fagan, *Return to Babylon: Travellers, Archaeologists and Monuments in Mesopotamia*, Nueva York, 1979. H. Frankfort, *Cylinder Seals*, Londres, 1965. H. Frankfort, *Arte y Arquitectura del Oriente antiguo*, Madrid, 1982. E. Heinrich, *Die Tempel und Heiligtümer im Alten Mesopotamien-Typologie, Morphologie und Geschichte*, Berlín, 1982. B. Hrouda, *Vorderasien I, Mesopotamien, Babylonien, Iran und Anatolien*, Munich, 1971. S. Lloyd, *The Archaeologie of Mesopotamia. From the old stone Age to the Persian Conquest*, Londres, 1978. S. Lloyd, *Foundations in the dust. A story of Mesopotamian Exploration*, Londres, 1980 (Reedic.). A. Moortgat, *Die Kunst des alten Mesopotamien*, Colonia, 1967. U. Moortgat-Correns, *La Mesopotamia*, Turín, 1989. S. Moscati, *Cómo reconocer el Arte Mesopotámico*, Barcelona, 1980. R. Opificius, *Das Altbabylonische terrakottareliefs*, Berlín, 1971. A. Parrot, *Archéologie Mésopotamienne*, París, 1946-1953. 2 vols. J. A. H. Portraz, *Die Kunst des alten Orient*, Stuttgart, 1961. J. B. Pritchard, *The Ancient Near East in pictures, relating to the Old Testament*, Princeton, 1969. H. Schäfer, W. Andrae, *Arte del antiguo Oriente*, Barcelona, 1933. M. V. Seton-Williams, *Les trésors de Babylone*, París, 1980. A. Spycket, *La statuaire du Proche-Orient ancien*, Leiden-Colonia, 1981. E. Strommenger, M. Hirmer, *Cinco milenios de Arte en Mesopotamia*, México, 1967. W. Stucki, *Unterlagen zur Keramik des Alten Vorderen Orients*, Zurich, 1980-1984. 2 vols. J. Sureda, *Las primeras civilizaciones. Prehistoria, Egipto, Próximo Oriente*, Barcelona, 1985. M. Yon, *Dictionnaire illustré multilingue de la céramique du Proche Orient Ancien*, Lyon, 1981.

La Mesopotamia protohistórica

El proceso de neolitización surgió por primera vez en Mesopotamia en las zonas de lo que hoy constituye el norte de Iraq, siendo su desarrollo material muy semejante al de Palestina. En tales zonas iraquíes se ha documentado una serie de enclaves que nos informan de la evolución del Neolítico mesopotámico. De entre ellos podemos citar Qalaat Jarmo (6750-4950) * con elementos materiales propios de una primitiva civilización agrícola-pastoril; Umm Dabaghiyah (h. 6000), centro ganadero con diferentes niveles de ocupación; Hassuna (5800-5500), con una cerámica arcaica, relacionada con la de otros yacimientos turcos, sirios y palestinos, y otra *standard,* de tipo local, con una amplia área de dispersión por las zonas norteñas; Samarra (5600-4800), con materiales del Calcolítico superior; Tell Halaf (5500-4500), con una bellísima cerámica nunca jamás superada y un pequeño templo en la localidad de Tell Aswad (valle del Balikh); y Tepé Gawra (h. 4000), núcleo organizado ya socialmente y con abundantes restos materiales en sus veinte niveles de ocupación.

Los establecimientos y culturas de la Baja Mesopotamia más importantes fueron Eridu (h. 5000), con el hallazgo de las ruinas de un antiquísimo templo, sucesivamente reconstruido en el mismo lugar; El Obeid (4800-3750), con restos materiales del Calcolítico medio e inferior, extendidos por toda Mesopotamia y regiones periféricas; Uruk (3750-3150), centro de una cultura que motivó profundos cambios demográficos, técnicos y culturales —allí y entonces se inventó la escritura—; y Jemdet Nasr (3150-2900), prolongación de la anterior cultura. Estos dos últimos enclaves y los demás centros de su mismo horizonte cronológico presentan elementos de *civilización sumeria*, perfectamente desarrollada.

Todas estas culturas siguieron un proceso evolutivo que partiendo de la simple ocupación estable de un lugar alcanzaron la domesticación de animales y vegetales, la utilización de la cerámica, el empleo del tapial o arcilla aglomerada y del adobe *(riemchen),* la confección de figurillas de barro y metal, la erección de templos, tumbas y viviendas, así como el desarrollo de un activo comercio. Este comercio llegó también a Egipto, entonces en su civilización predinástica, según han demostrado algunos objetos, entre ellos el magnífico *cuchillo de Gebel el-Arak* (donde se representa a un personaje con faldellín, gorro de ancho reborde y barba redondeada, separando a dos leones), la *paleta de Narmer* (con animales fantásticos de largos cuellos entrelazados) y numerosos *sellos cilíndricos* de época de Jemdet Nasr hallados en Naqada.

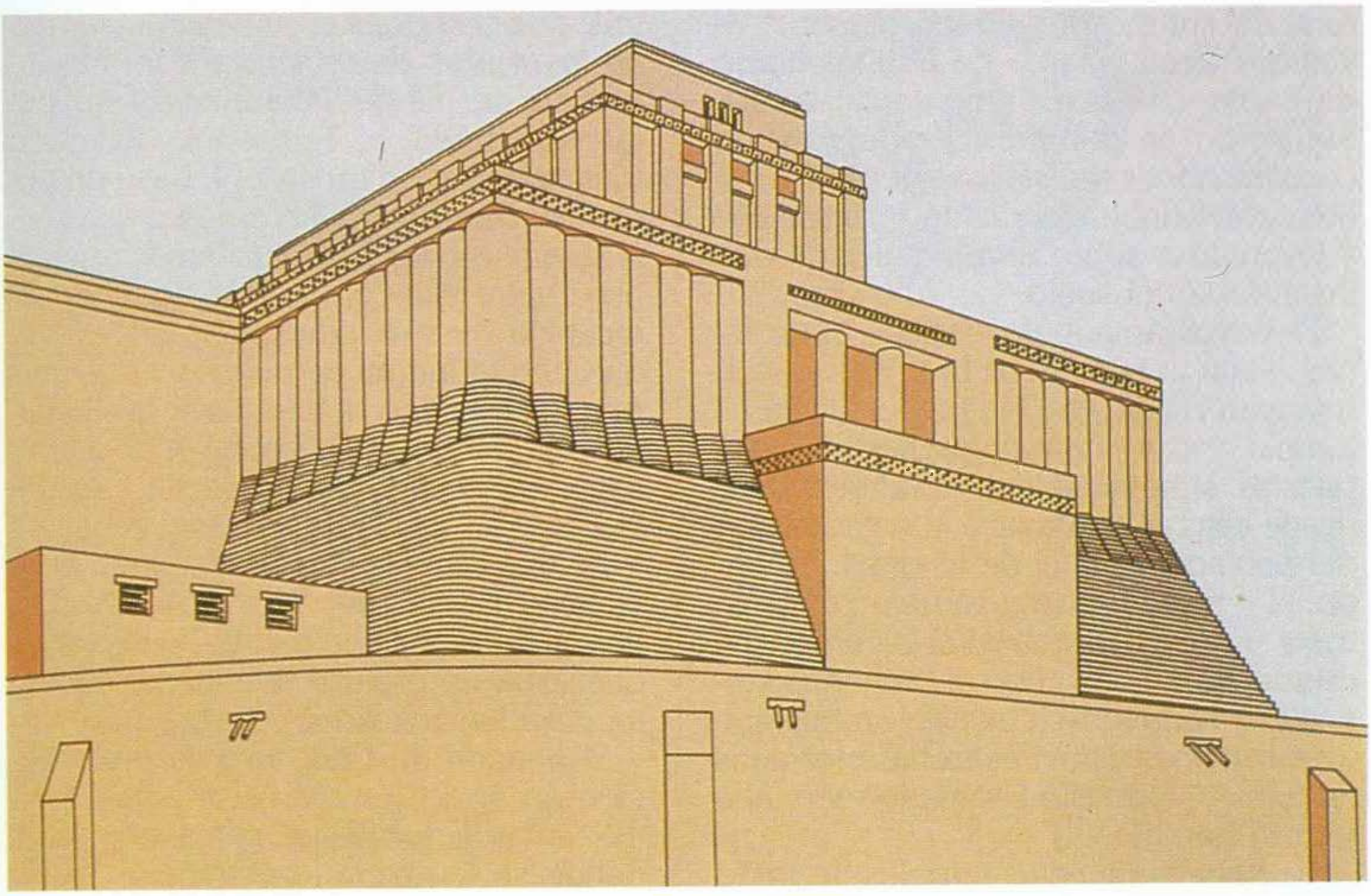
Desde el punto de vista de la Historia del Arte es difícil formular juicios de valor relacionados con los restos protohistóricos hallados en el ámbito mesopotámico, y de si sus artesanos tuvieron *voluntad artística* plenamente sentida, mientras elaboraban sus obras. Hoy por hoy, dichos restos arqueológicos, tan lejanos en el tiempo, se estudian más desde la óptica del progreso técnico y material que desde valoraciones puramente estéticas.

La arquitectura protohistórica

La arquitectura —si se nos permite aplicar este término a las primeras construcciones— tuvo durante la Protohistoria una funcionalidad puramente pragmática. Las cañas y los juncos, el

* Todas las fechas que aparecen en esta obra deben entenderse como antes de Jesucristo, salvo que se especifique lo contrario.

Reconstrucción ideal del templo de Eridu, nivel VII (III milenio a. C.)



barro —tapial o adobe— y la piedra —ésta en muy poca cantidad— fueron los materiales básicos; el patio central con habitaciones a su alrededor fue la estructura adoptada, tal como puede verse en Hassuna (nivel IV), y la que definió a partir de entonces a todas las construcciones mesopotámicas.

En el período de Tell Halaf se detecta ya un *urbanismo evolucionado*, con calles pavimentadas y viviendas tanto de planta rectangular y cubierta adintelada —o a dos vertientes— como circular y abovedada, precedida o no de una antecámara rectangular semejante a los *tholoi* micénicos (varios ejemplares en Yarim Tepé y en Arpachiyah, cerca de Nínive). Ultimamente, se piensa que estas construcciones circulares servirían para viviendas y no para graneros, refugios o lugares de culto. Donde se consiguieron los más acabados ejemplos con este tipo de planta fue en Tepé Gawra, con su famosa *Casa redonda*, de casi 20 m de diámetro, que se elevaba en medio del poblado, y en Razuk (Diyala), construcción perteneciente al período Dinástico Arcaico I.

La *arquitectura religiosa* protohistórica fue, obviamente, más interesante tanto por su propia funcionalidad como por su significado espiritual. Un primer ejemplo lo tenemos en Tell Aswad (Balikh), donde se excavó un pequeño edificio creído un santuario, muy similar al templo de Catal Huyuk (Anatolia). Fue, sin embargo, Eridu la ciudad sumeria más antigua, la que supo crear una floreciente cultura en tomo *al templo de un dios desconocido* (luego desplazado por el sumerio Enki, titular de las aguas), en el que se han localizado diecisiete estratos de otros tantos templos superpuestos y sepultados luego por una torre escalonada *(u-nir),* levantada por el rey neosumerio Amar-Sin (2046-2038). En su mayoría, tales templos fueron diseñados con modestas

proporciones, semejantes a las de una vivienda, construidos todos ellos con adobes. Desde el simple espacio cuadrado (templo XVII) se fue evolucionando hacia formas más complejas, incluso con la adición de compartimentos o capillas laterales (templos XI-IX).

El Obeid, un *tell* en las cercanías de Ur, y que constituyó la segunda fase cultural del sur mesopotámico, presenta viviendas hechas tanto de adobes como de cañas con revestimiento de arcilla. Sin punto de comparación fueron sus *construcciones religiosas,* hechas también con adobe (fabricado ya a molde) y levantadas sobre una plataforma que las aislaba del suelo.

El mayor tamaño de estas construcciones —300 m cuadrados promedio— con una gran capilla con eje perpendicular al templo y compartimentos laterales dispuestos simétricamente, evidencia que desde ellas se controlaba la organización del poblado. Al final de la etapa, en Eridu, el templo formaba ya una compacta mole de planta rectangular tripartita con muros adomados con contrafuertes verticales y nichos —elementos ambos que acabarían por definir estéticamente a los templos—, todo ello levantado sobre una terraza (templo VII).

Coetáneos de estos templos de Eridu fueron *los tres,* de muros coloreados, dispuestos en forma de U, levantados en Tepé Gawra, al norte, en el actual Kurdistán, que se amoldaron a la estructura tripartita y a los contrafuertes y nichos como omamentación, pero aquí no sólo marcados en el exterior del muro, sino también en su interior.

La zona meridional de Mesopotamia carecía de piedras y de madera, debiendo por ello edificarse las casas bien con cañas que se doblaban por la parte superior en torno a un poste para formar la techumbre (tal como hoy siguen edificando los *maadans)* o bien con adobes, adheridos con barro o betún. A pesar de ello, en uno de sus enclaves, en Uruk, en sus dos sectores cultuales, Kullab y Eanna, se desarrolló una gran *arquitectura monumental de índole religiosa,* en la que no faltaba la caliza como material constructivo.

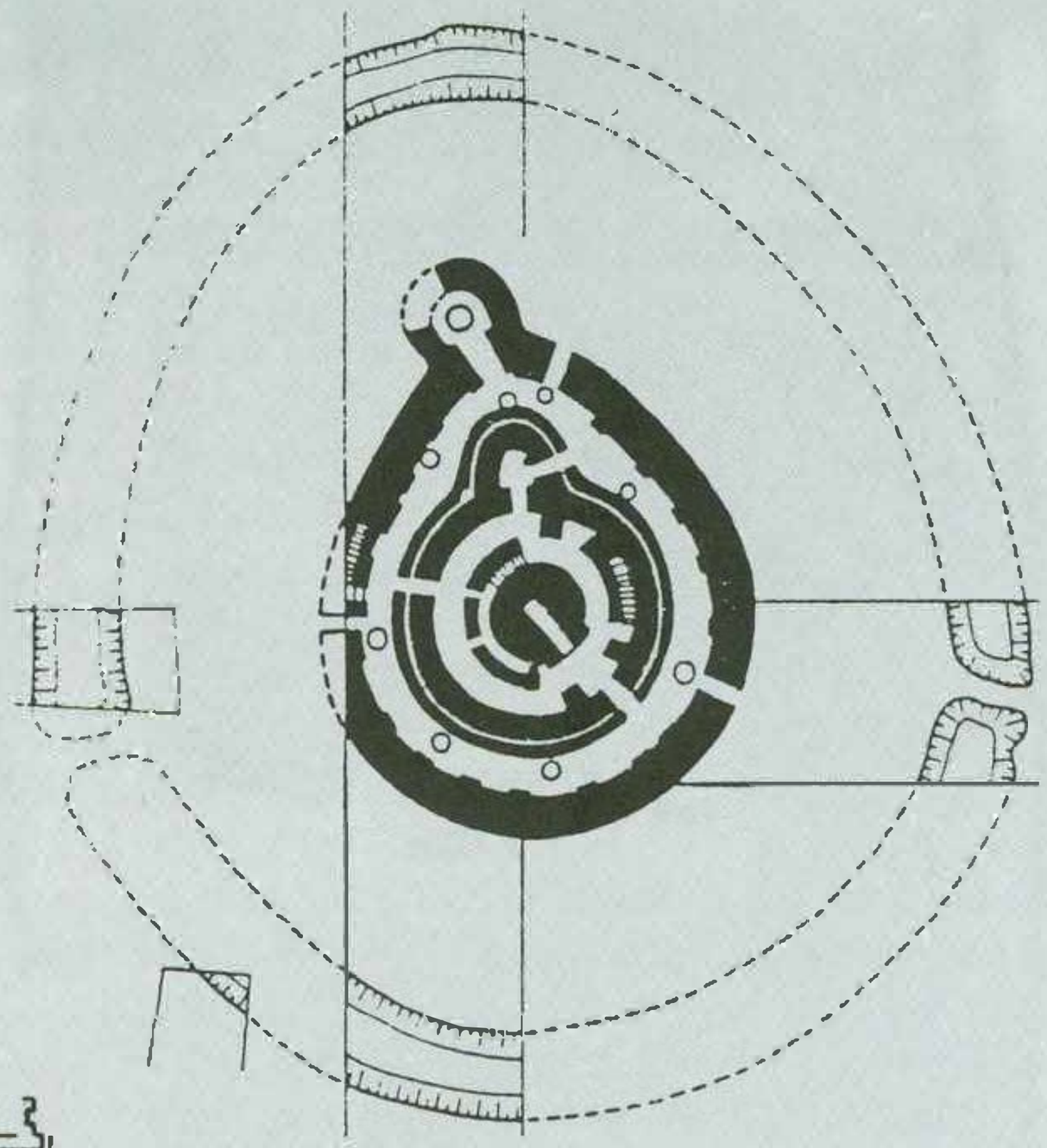
Entre los niveles de ocupación XIV y IV, de los dieciocho con que contó el lugar, según el sondeo efectuado en el área del Eanna —centro dedicado a la diosa Inanna— se descubrieron al menos *siete templos,* destacando entre ellos el *Templo de Caliza* (nivel V; 80 por 30 m), llamado así por el material empleado en sus cimientos, y que contaba con una larga nave central en forma de T, estancias a ambos lados y cabecera con tres *cellae* o capillas. Por detrás, por el sudoeste, se hallaba el *Patio de los muros de mosaico,* con un alto pórtico de pilares cilíndricos y un pequeño templo, el *Templo A,* decorado todo ello con un mosaico a base de conos de cerámica policromada.

Luego, el nivel IV conoció nuevos templos, entre ellos el *Templo Rojo,* por el enlucido de sus muros, y el *Templo B,* que pronto fueron demolidos. Sobre sus ruinas, niveladas, se levantaron los llamados *Templos C* y *D,* siendo más interesante el primero, a pesar de ser más pequeño, con capillas laterales y cabecera —no así *cella*— al aire libre. También se construyó aquí una *Sala de Columnas,* descubierta recientemente, que individualizaba un espacio interior no cubierto, cuya funcionalidad se desconoce.

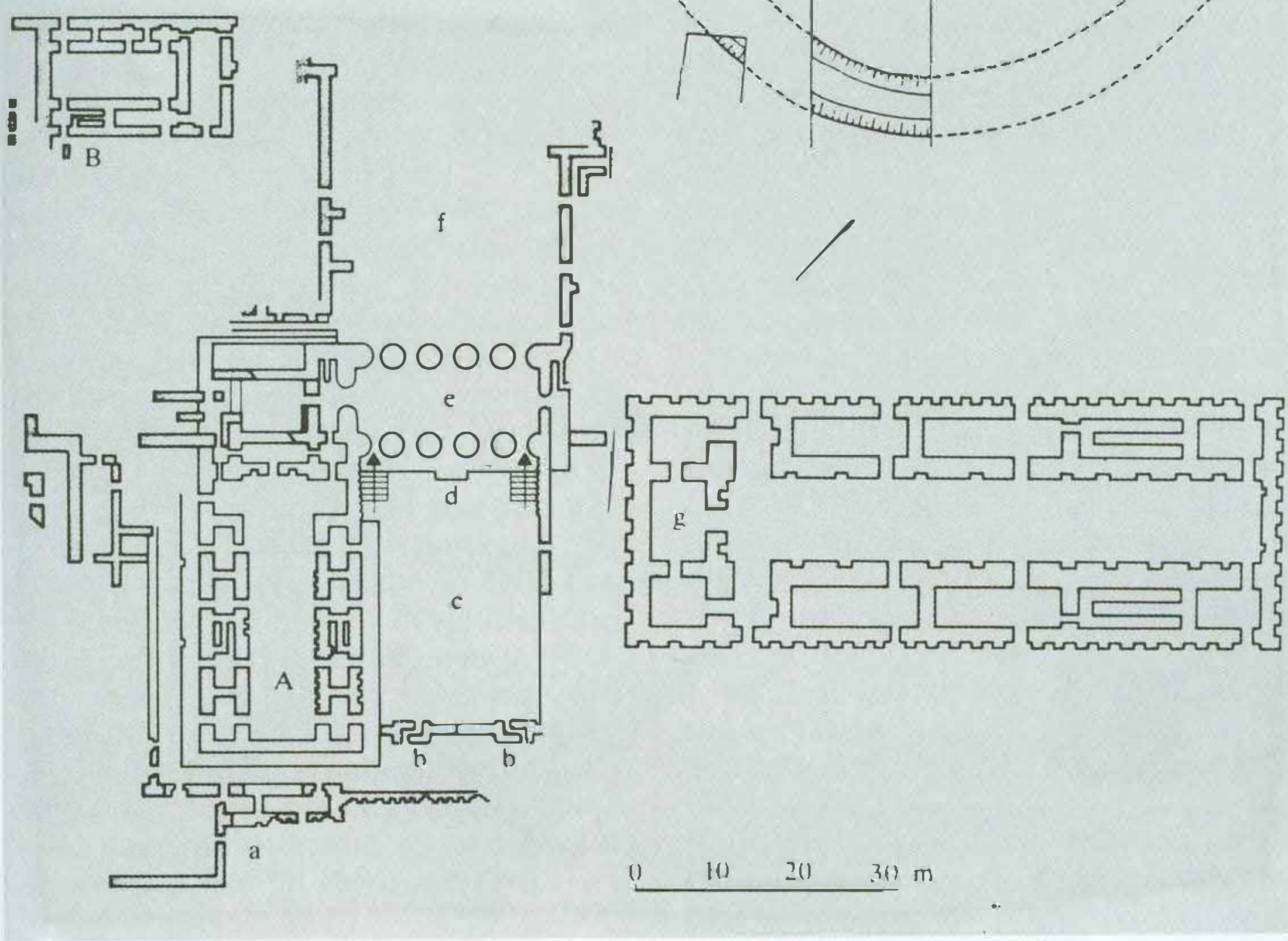
El período de Uruk tuvo su prolongación en el de Jemdet Nasr, aunque no fue en esta localidad, cercana a Kish, donde se levantaron los mejores ejemplares arquitectónicos, sino en la propia Uruk, que contó entonces en la zona de Kullab, dedicada al dios An, con el famosísimo *Templo Blanco,* de planta rectangular (22,30 por 17,50 m), levantado sobre una alta plataforma de muros inclinados, considerada por algunos arqueólogos ya como una verdadera *u-nir,* y que, a su vez, recubría otros templos y santuarios de la época de El Obeid. Cerca de este templo ha aparecido no hace mucho una *Construcción de piedra* (27 por 32 m), subterránea, sin ajuares ni resto alguno, que debe ponerse en conexión cultual con el *Templo Blanco.*

En toda la grandiosa zona del Eanna (nivel III) se produjo, sin que se sepan las causas, una gran revolución arquitectónica, abandonándose los anteriores complejos templarios. Se levantó *una gran terraza,* fundamento, probablemente, de algún *Templo de Inanna,* y junto a éste, si es que llegó a construirse, se dispusieron numerosos edificios de habitación, que nos han llega-

Construcción circular de Tell Qubba de 40 m de diámetro. Epoca de Jemdet Nasr



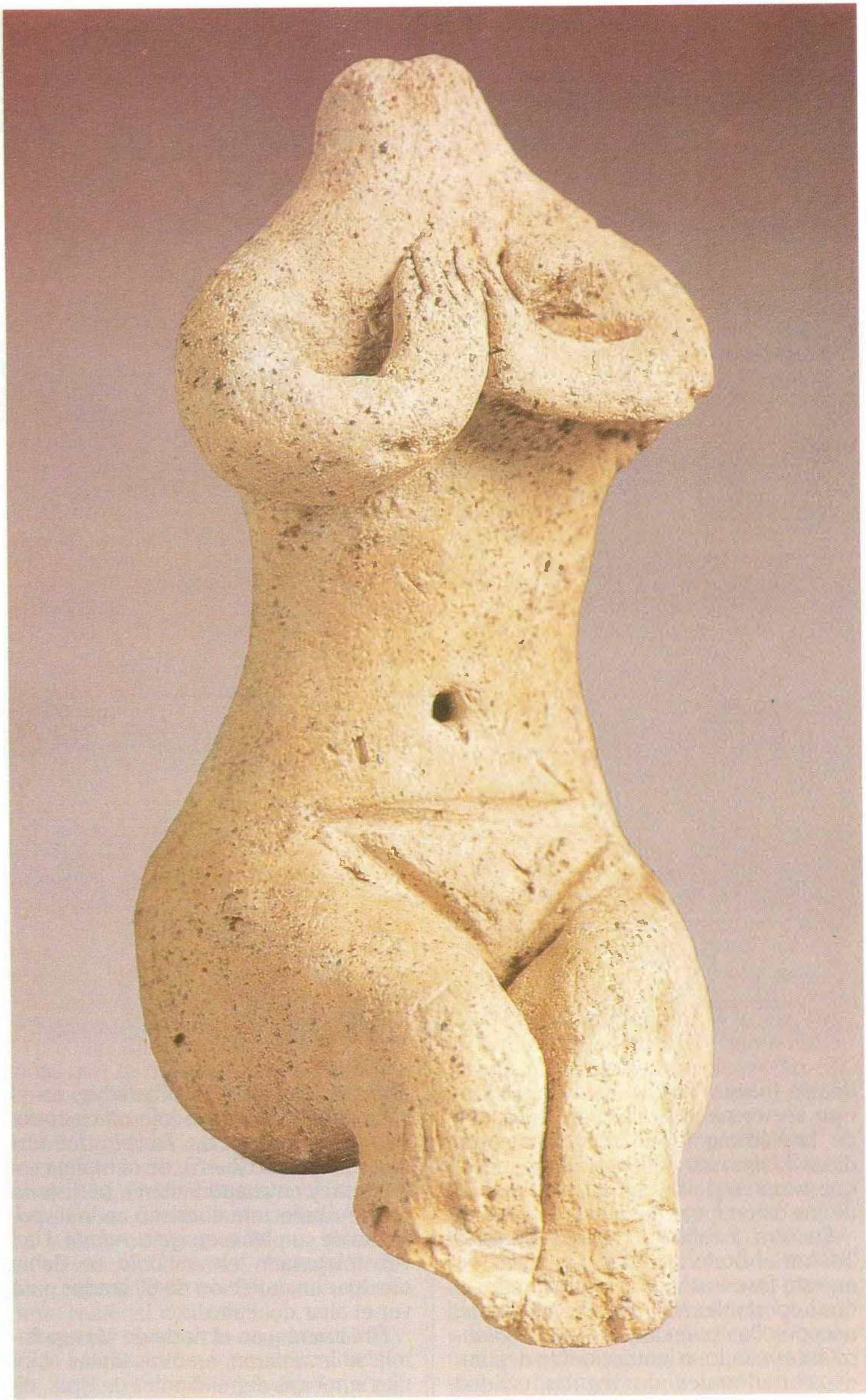
Planta de los niveles V-IVb del Eanna de Uruk. A: templo A sobre la terraza N-S. B: templo B (a. edificio de ingreso; b. puerta; c. patio con mosaicos; d. puerta; c. patio con mosaicos; d. podio; e. sala de columnas; f. patio; g. cella del Templo de Caliza)



do, en torno a patios interiores. Sobre este sector se levantó luego, en época de Ur-Nammu (2112-2095), una grandiosa *ziqqurratu* (56 por 52 m), de la que restan todavía en pie ocho metros de los catorce que tuvo de altura.

En otra localidad, en Tell Uqair, a 200 km al norte de Uruk, se edificaron en esta fase —o quizás en la anterior— dos importantes *templos sobre terrazas*, uno de ellos parecido al *Templo Blanco* antes citado, e interiormente decorado con murales de regular calidad (*Templo Pintado.*) En Khafadye, en el valle del Diyala, se produjeron cinco reconstrucciones en un *Templo del dios Luna* (Nannar o Zuen), de compleja estructura, y cuya aportación a la Historia de la Arquitectura consistió en la disposición de su planta en *eje acodado*. Una vez traspasado el vestíbulo se debía efectuar una rotación de 90 grados para ver el altar del culto.

Finalmente, en el norte de Mesopotamia se levantaron, en otras tantas colonias sumerias dependientes de Uruk, di-



ferentes construcciones religiosas. En Tell Brak, se alzó la tercera construcción de un recinto, denominado *Templo de los Mil ojos*, por la gran cantidad de ídolos oculados hallados en él; en Habuba Kebira, y en su barrio cultual —hoy Tell Qannas— otros *tres templos;* y en Gebel Aruda otros dos *(Templo rojo* y *Templo gris).* Todos ellos repetían estructuras, planimetrías y detalles ornamentales sudmesopotámicos.

Perteneciente también al período de Jemdet Nasr es la extraordinaria *construcción de planta circular* hallada recientemente en Tell Qubba, en la zona del Gebel Hamrin (curso medio del Tigris). Su núcleo arquitectónico de 40 m de diámetro, dispuesto circularmente, conoció al menos tres fases de edificación. Ignoramos la finalidad y empleo de este *tholos*, que fue protegido por una sólida muralla doble de 5 m de espesor.

A pesar de desconocer el grado de organización social de las ciudades protohistóricas, dirigidas por el estamento clerical, a cuya cabeza se hallaba el *en* (señor, sacerdote) a deducir de las imponentes construcciones religiosas *(egalmakh)*, y no saber nada de las residencias palaciales *(egal)*, un edificio localizado en Jemdet Nasr puede aportar algo de luz sobre este particular. Se trata de una *gran plataforma* (300 por 200 m) sobre la que se descubrió una *construcción de adobes*, delgados y planos, creída por algunos como uno de los *primeros palacios* mesopotámicos. Pudo, sin embargo, haber sido tanto la residencia de un gobernador secular o la de una persona que reuniese a un tiempo el poder religioso y el civil.

La escultura y el relieve

Sin pretensiones de belleza al principio, pero apuntando un deseo de vocación estética, las primeras esculturillas de bulto redondo de la etapa protohistórica mesopotámica que debemos reseñar, modeladas en arcilla, son las halladas a millares en los estratos precerámicos de Qalaat Jarmo, que representan a *diversos animales* —¿cerdos?— y a *mujeres desnudas*, generalmente sentadas, consideradas como las más antiguas representaciones de la diosa de la fecundidad o diosa-madre, que también se elaboraron después en los períodos de Hassuna (Hassuna, Yarim Tepé) y de Umm Dabaghiyah.

En el yacimiento de Tell es-Sawwan, correspondiente a la cultura de Samarra, han aparecido *multitud de figurillas* (entre los 5 y los 11 cm de altura), con signos anatómicos apenas dibujados, que formaron parte de ajuares funerarios. Las elaboradas en arcilla presentan una decoración plástica especial, al tener los cráneos alargados y los ojos modelados en forma de *granos de café;* en el caso de las trabajadas en alabastro, presentan grandes ojos de nácar incrustado y los mismos cráneos alargados, que recuerdan las estatuillas de la posterior época de El Obeid y aun las sumerias arcaicas del 2800.

De poca calidad estética son los *talismanes*, tallados en obsidiana y en otras piedras o fabricados en terracota, en forma de *mujer sentada*, *cabezas de toro* —bucráneos— o *pájaros* aparecidos en Tell Halaf; lo mismo cabe decir de las *diosas-madre* en arcilla o piedra de Arpachiyah o Chagar Bazar, todas ellas de formas compactas.

Muchísimo más elaboradas fueron las terracotas halladas en las necrópolis de Tepé Gawra —que siguió la tradición plástica de Halaf—, Ur y Eridu, correspondientes a la fase cultural de El Obeid, en las cuales la coroplastia mesopotámica presenta nuevas tipologías, aun cuando se repita el tema de la diosa-madre. En Ur se las representaba de forma esbelta, aunque de pequeño tamaño, piernas juntas y anchos hombros (con excrecencias interpretadas como tatuajes o marcas tribales), con los brazos delante de la cintura (postura que se repetirá a partir de entonces y que llegaría a definir la escultura mesopotámica) y cabezas que nos recuerdan ofidios, felinos o pájaros, coronadas por una especie de *polos* o tiara de betún; algunas figurillas, incluso, son representadas amamantando niños, como un ejemplar del Museo de Iraq (14,8 cm de

Figura femenina desnuda con las manos sobre el pecho. Arcilla. De Tell Hassan (segunda mitad v milenio a. C.). Museo de Iraq, Bagdad

altura), de impresionante aspecto. El mismo museo guarda otro ejemplar, procedente de Eridu, que figura a un hombre desnudo, portando una especie de cetro o bastón en su mano derecha.

El período de Uruk, tras superar una fase de plástica elemental (toscas *figuritas de prisioneros* con las manos atadas a la espalda), alcanzó ya cotas más ambiciosas, con ejemplares de bulto redondo tallados en piedra caliza, como puede verse en dos *estatuillas de dignatarios*, de similar factura (una en el Museo del Louvre y otra en la Universidad de Zurich), ambos de pie y desnudos, con redondeada barba —que hubo de ser postiza— y tocados con un casquete globular, similar al que presenta el rey-sacerdote de los sellos cilíndricos.

La época de Jemdet Nasr significó la edad de oro de la plástica protohistórica, con soberbios ejemplares tanto relivarios como de bulto redondo. De notable interés es una *estatuilla femenina*, en caliza blanca (11 cm), de Khafadye —y hoy en el Museo de Iraq—, que a pesar de su tosca ejecución manifiesta tendencias hacia un claro naturalismo, como puede verse en su desnudo torso, en claro contraste con otra *esculturilla de Uruk*, del mismo museo, acéfala, de alabastro (19 cm), pero con un planteamiento más volumétrico que lineal.

Otra magnífica pieza la constituye el llamado *Príncipe de Uruk* (17,8 cm; Museo de Iraq), que lo representa con el torso desnudo —la parte inferior se ha perdido—, cubierto con el típico casquete globular, y larga barba postiza de perfil ovalado, con rizos horizontales. Sus manos están dispuestas delante del pecho y sus ojos, incrustados, a base de concha y lapislázuli, contribuyen a darle una gran naturalidad.

De Tell Brak —y de esta época— se poseen *cuatro cabezas*, de bastante interés, y *otros fragmentos* en alabastro. Una de ellas (17 cm), en el Museo Británico, a la que le falta la parte posterior, es de líneas esquemáticas con grandes ojos que contuvieron pupilas incrustradas, carnosa nariz y labios sonrientes en relieve; el óvalo de la cara está muy bien definido, a cuya perfección contribuiría, sin duda, la peluca postiza, probablemente en lámina de oro. Otra (9,2 cm) hallada en el *Templo de los Mil ojos* y hoy en el Museo de Aleppo, también sin la parte posterior, presenta rasgos que la acercan más a un ídolo que a una escultura más o menos ortodoxa, y en la que sobresalen sus dos grandes ojos oblicuos, transmitiendo así, toda ella, un simbolismo apotropaico. Se ha supuesto que estas cabezas estuvieron fijadas en las paredes del santuario a modo de exvotos.

Por otro lado, los *relieves protohistóricos* presentan un desarrollo muy similar a la estatuaria de bulto redondo, observándose en ellos claramente los sucesivos logros alcanzados.

Del período de Uruk poseemos una *placa de caliza* (5,5 por 6,5 cm), hallada en Kish y hoy en Bruselas, donde junto a la fachada de un templo se figura una escena de lucha entre dos hombres, uno tocado con el casquete globular, representados a distinto tamaño; así *como dos magníficos relieves* sobre esquisto, del Museo Británico, conocidos como *Monument Blau:* uno (7 por 15 cm) tiene en sus dos caras escenas cultuales (rey y acólito, rey y obreros); el otro (4,1 por 17,8 cm) sólo por una cara la imagen de un rey-sacerdote presentando un animal de ofrenda.

Más interesante, aunque ya es un relieve que pertenece cronológicamente a la época de Jemdet Nasr, es un gran *recipiente cultual* de Uruk (1,30 m de longitud), hoy en el Museo Británico, en alabastro, decorado con un relieve muy plano en el que se figuran corderillos, ovejas y carneros, dispuestos en perfecta simetría junto al establo consagrado a Inanna.

Sin embargo, más significativo es el *Vaso ritual* de Uruk (92 cm; Museo de Iraq), tallado en alabastro. Toda su superficie cilíndrica, sobre un alto pie cónico, hoy reconstruido, está decorada con un relieve plano, desarrollado en tres grandes fajas (la última doble) y que reproduce la presentación de las primicias del campo y de la ganadería a la diosa Inanna, dentro del contexto de las que fueron famosísimas fiestas del Año Nuevo sumerio.

Totalmente novedosa es la figura femenina de la faja superior (¿la propia Inanna? ¿una sacerdotisa?) representada de pie junto a símbolos y otros objetos. Cubierta con largo manto y tocada

Estatua de Tell es-Sawwan (Samarra). Alabastro (VI milenio a. C.). Museo de Iraq, Bagdad

su hermosa cabellera con unas protuberancias (¿tiara de cuernos?), presenta las manos en gesto de acogida. Ante ella, un hombre desnudo le ofrece un cesto de frutas; a él le sigue otro —quizá el rey—, del que sólo resta un pie. Este personaje iría recubierto con un vestido de ceremonia, cuyo pesado cinturón le ayuda a llevar un sirviente. En la faja central aparecen nueve servidores desnudos que portan cestos repletos de cereales y frutas, copas y jarras de libación; finalmente, en la faja inferior —en doble registro— se ven los animales (ovejas y cameros) destinados al sacrificio, así como las plantas y árboles —espigas de cebada, palmeras datileras— sobre una doble línea ondulada, que simboliza el agua.

Superior en calidad a las cabezas de Tell Brak, que hemos visto, y realmente sin punto de comparación con cualquier otra obra escultórica mesopotámica, es la bellísima *Dama de Uruk* (20 cm; Museo de Iraq), labrada en alabastro, quizá el primer intento de representar el rostro humano a tamaño natural, y a cuyo anónimo autor ya se le puede calificar de artista. No es una obra de bulto redondo, pues le falta la parte posterior, sino una placa en altorrelieve que iría fijada sobre alguna pared o montada sobre un cuerpo de madera.

Su peluca, brutalmente arrancada, hubo de ser de lámina de oro, distribuida en dos bloques y en grandes ondas; sus ojos y cejas lo fueron de otros materiales (lapislázuli, concha, betún). La pureza de líneas del óvalo de la cara, lo armónico de sus perfecciones y la finura de sus labios hacen de esta pieza —a pesar del desperfecto en su nariz y el vacío de sus cuencas oculares— uno de los retratos más impresionantes de la Antigüedad, comparable en muchos aspectos a nuestra *Dama de Elche*.

Asimismo, de gran interés plástico e histórico es una estela de basalto fragmentada (78 por 57 cm), hallada en Uruk y hoy en el Museo de Iraq, conocida como la *Estela de la caza*, que representa en un mismo plano a un único personaje, con larga túnica atada a la cintura y tocado con el casquete, pero figurado en dos momentos de una cacería: en el primero aparece hundiendo su lanza sobre un león, y en el segundo dispara su arco contra otros dos leones, heridos ya por flechas.

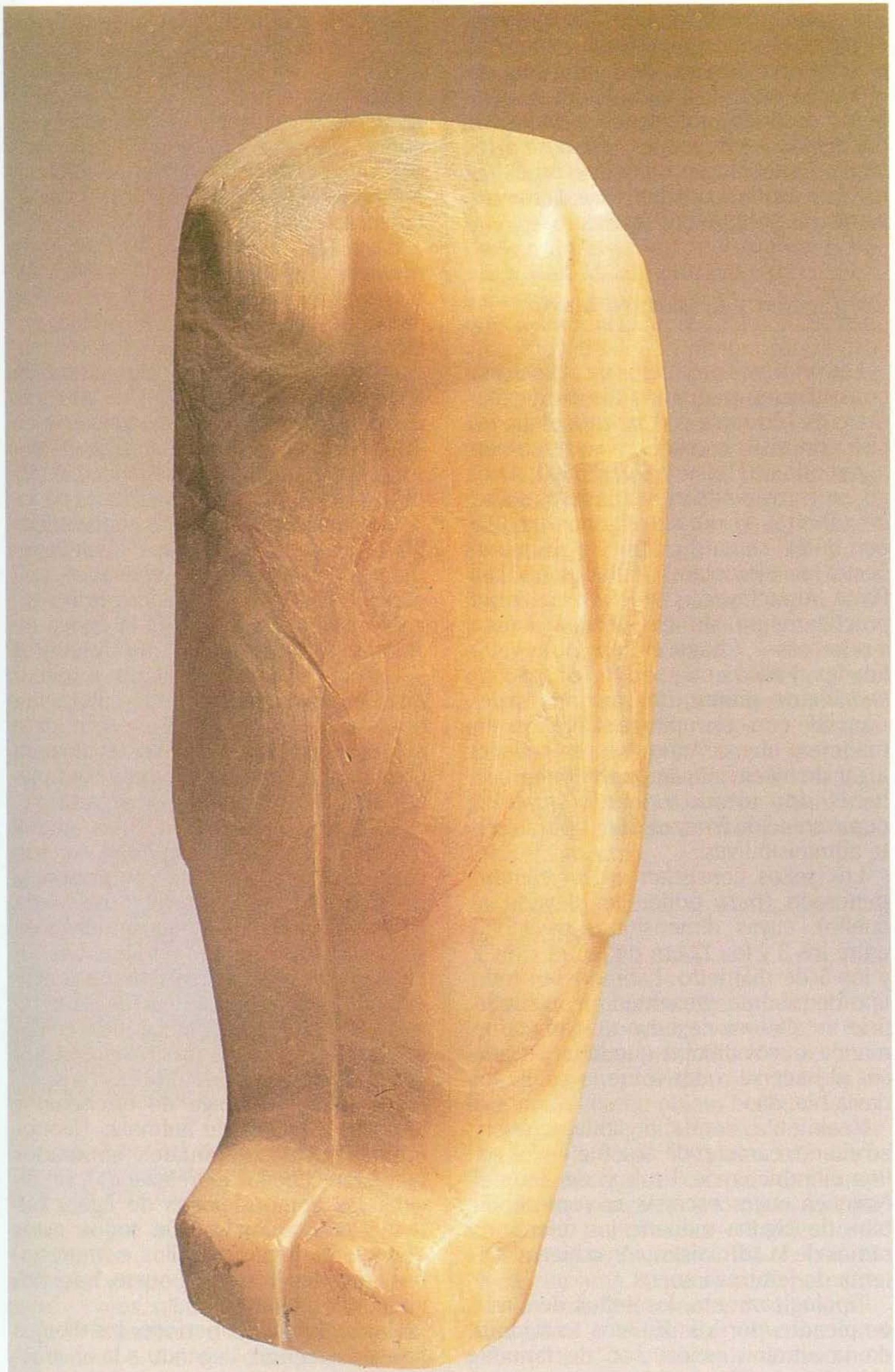
Mucho menos importantes, plásticamente hablando, son los múltiples *idolillos oculados*, tallados en diversas clases de piedra (alabastro, sobre todo), procedentes de Tell Brak. Algunos de ellos incluyen en su lisa superficie el relieve de otro o de dos ídolos más pequeños (Museo de Aleppo); a veces, forman doble pareja (cuatro ojos) e incluso triple (seis ojos) en una única pieza. La carencia en estos idolillos de cualquier rasgo anatómico, excepto los ojos, siempre muy grandes y abiertos, habla del carácter mágico-religioso de los mismos, sin duda exvotos.

La escultura animalística de bulto redondo produjo algunos pequeños ejemplares muy bien modelados y de cierto interés, de los cuales nos han llegado unas cuantas *cabezas de oveja y de morueco*, así como esculturillas de *felinos*, *verracos* y *cameros* o *toros*, echados o de pie, todos ellos muy naturalistas. La animalística también se representó en relieves sobre vasos, tal como puede verse en un *fragmento de vaso* del Museo del Louvre (24,5 cm) con la escena de un rebaño de bóvidos que salen de su establo, consagrado a una divinidad.

En Tell Brak, también se detecta escultura animalística, reflejada sobre todo en *amuletos* de pequeñísimas dimensiones y tallados en alabastro y otras piedras, en forma de leones, cabras, pájaros, ranas e incluso monos y osos sentados.

Párrafo aparte merecen los cuencos, vasos y jarras de piedra decorados en altorrelieve y que definieron los últimos momentos de la fase de Jemdet Nasr. Con ellos se intentaba buscar nuevas experiencias plásticas, dentro siempre de un campo vigorosamente realista. Entre las piezas más hermosas podemos citar un *cuenco de esteatita*, de Ur, decorado con toros y espigas (Museo de Iraq); el *aguamanil de Uruk* (en el mismo museo) con el pico rodeado de leones en bulto redondo y la superficie decorada con leones atacando toros; la *copa de*

Figura femenina acéfala en alabastro, procedente de Uruk (3300-2900 a. C.). Museo de Iraq, Bagdad



Tell Agrab (Universidad de Chicago) con el héroe desnudo que doma leones; el *pie de copa*, también de Agrab (hoy en el Museo de Iraq) con la figura de otro héroe desnudo protegiendo a varios toros del ataque de leones; y el *vaso fragmentado* del Museo Británico con el héroe que ayuda a dos toros a esquivar las garras de dos grandes águilas.

La glíptica y la pintura mural

Los primeros prototipos de sellos, que consistían en pequeños discos de piedra o de terracota con su cara plana incisa con rayas o retículas, se remontan al período de Hassuna (5800-5500). Luego, se convertirían en verdaderos *sellos de estampa* o molde, algunos incluso con anilla, según han puesto de manifiesto los ejemplares hallados en Tell Halaf, Arpachiyah, Tepé Gawra —aquí prácticamente sin evolucionar nunca sus formas—, Chagar Bazar y otras localidades. Finalmente, se ideó el *sello cilíndrico* de piedra, tras algunas experiencias con ejemplares labrados en madera o hueso. Aunque no se sabe su lugar de invención, se piensa que pudo haber sido ideado en Uruk (nivel V), como solución a necesidades puramente administrativas.

Los sellos consistían en un cilindro perforado (para poder ser llevado al cuello), cuyas dimensiones oscilaban entre los 3 y los 12 cm de altura y los 2 y los 5 de diámetro. Labrados en todo tipo de piedras, presentan en su superficie entalles en negativo de variada temática, cuyos dibujos quedaban impresos al hacerse rodar sobre la arcilla todavía blanda.

Realmente, donde la glíptica comenzó a tener carácter de arte fue en los sellos cilíndricos de Uruk y de Jemdet Nasr, en cuyas escenas se representaban, de alguna manera, las diferentes ramas de la administración o bien el sistema de jerarquía social.

Tipológicamente, los sellos de Uruk, empleados por los distintos individuos de la administración, son de tamaño algo grande (5 por 4,5 cm de promedio). A veces están sin perforar, presentando una protuberancia en la parte superior que puede adoptar la figura de algún animal, generalmente un cáprido echado; otras veces, tal protuberancia puede ser de metal (cobre) o de diferente clase de piedra que se clava en el cuerpo del sello. Algunos ejemplares del Museo de Berlín o del Ashmolean Museum de Oxford reúnen estas características.

Bastantes cilindros alusivos a la administración de la etapa protohistórica recogen al rey-sacerdote —al *hombre con vestido de red*— en las más variadas actividades: batallas, rituales religiosos, cacerías. Las ramas de la administración aparecen también sugeridas en las escenas de ganadería (como puede verse en un bello ejemplar del Ashmolean Museum), barcos y casas, seguridad pública, o bien en otras composiciones de índole económica. Los temas animalísticos fueron, asimismo, tratados abundantemente: bestias míticas, monstruos, animales en libertad o atacados por fieras.

Los sellos cilíndricos de la época de Jemdet Nasr son totalmente distintos a los de la de Uruk. Se tallaron a menor tamaño, con piedras preferentemente duras e incluso en cristal de roca, pero esta circunstancia no fue obstáculo para conseguir tal vez los mejores ejemplares de toda la glíptica mesopotámica.

Su área de difusión fue más amplia que la de Uruk, conociéndose, sin embargo, variaciones locales. Su presencia ha sido detectada desde Susa hasta Egipto (aquí influirían en los motivos de sus *paletas)*, así como en Siria. Las escenas representadas se refieren a actividades primarias (fabricación de cerámica, de tejidos, recolección de cereales y frutos, etc.), a la vida religiosa (procesiones, símbolos de dioses, transporte de altares, entrega de ofrendas) y también a luchas de animales (leones contra bóvidos, animales afrontados con largos cuellos entrelazados), sin olvidar las composiciones de figura humana con animales. De todos estos ejemplares tenemos sellos e impresiones en varios museos (Louvre, Iraq, Británico, Berlín, etc.).

Hacia el final del período, los dibujos se esquematizan, llegando a la abstracción y, por consiguiente, a un simbolismo de difícil interpretación, según puede verse en los que representan arañas,

Vaso ritual de Uruk en alabastro, ornado con escenas religiosas (IV-III milenio a. C.). Museo de Iraq, Bagdad

escorpiones, peces, óvalos que a veces parecen ojos, ollas globulares, etcétera.

Dada la pobreza de los materiales de construcción, los edificios protohistóricos muy pronto se vieron enlucidos con *pinturas murales* para así ocultar los toscos adobes de los muros. De esta manera, el color, que también se aplicó a algunas esculturillas y, sobre todo, a los vasos cerámicos (ejemplares de Halaf y Lagash), fue un vehículo de expresión artística ampliamente utilizado.

Sin embargo, la poca consistencia de aquellas construcciones ha motivado que sólo hayan llegado unos pocos fragmentos pintados, localizados en Tepé Gawra, Eridu y Uruk, escasamente significativos. Más importantes son los hallados en Umm Dabaghiyah (h. 5800), que testimonian una de las más antiguas muestras de la pintura mural protohistórica, enclave que contó con un *edificio decorado con frescos*, en los que se representaban onagros y arañas y, probablemente, un grupo de buitres, todos ellos tratados muy rudimentariamente en tonos rojos y negros.

Superior a estos restos pictóricos son los que se localizaron en Tell Uqair —fase cultural de Uruk— en uno de sus templos, el *Templo pintado*, en el cual, junto a pinturas de tipo geométrico, aparecían dos leopardos —en tonos rojo, negro y blanco— al lado de la escalera del podio, y un friso de bóvidos en la pared posterior, todos de esbeltas siluetas. En cualquier caso, la gran pintura no se haría patente hasta muchísimo tiempo después, en los magníficos murales del palacio de Mari, de comienzos del II milenio.

La cerámica

Durante muchísimo tiempo la cerámica desempeñó exclusivamente su función específica —contención de líquidos, granos y provisiones— sin que se hiciera de ella un objeto bello, artístico. Luego, a partir de la fase calcolítica de Hassuna (h. 5800-5500) comenzó a bruñirse y a decorarse con motivos geométricos muy sencillos —rombos, triángulos, líneas puntilleadas—, haciendo de ella un objeto hermoso. Tras la cerámica de Hassuna apareció la de Samarra, mucho más interesante, de tonos monocromos y estilizadas decoraciones geométricas, zoomorfas y antropomorfas con tendencia a la abstracción. La audacia plástica de aquellos ceramistas les llevó a reproducir, parcialmente en

relieve, sobre los cuellos de las jarras, rostros humanos (un ejemplar, en el Museo de Iraq).

Mientras se hallaba en pleno auge la cerámica de Samarra, se originó la de Halaf, sin discusión la más bella de toda la fabricada en cualquier etapa de la Historia de Mesopotamia y nunca después superada. Estaba hecha a mano y era de paredes finas, con engobe de tonos rosados o bruñida en algunos casos; la decoración de sus variadísimos tipos era polícroma con motivos geométricos, zoomorfos y florales bellamente realizados, pudiéndose ver en los mismos claros simbolismos religiosos. Su área de dispersión fue muy amplia, influyendo también en la cerámica del sur mesopotámico, en concreto, sobre la de Hajji Mohammed (una subcultura del período de Eridu).

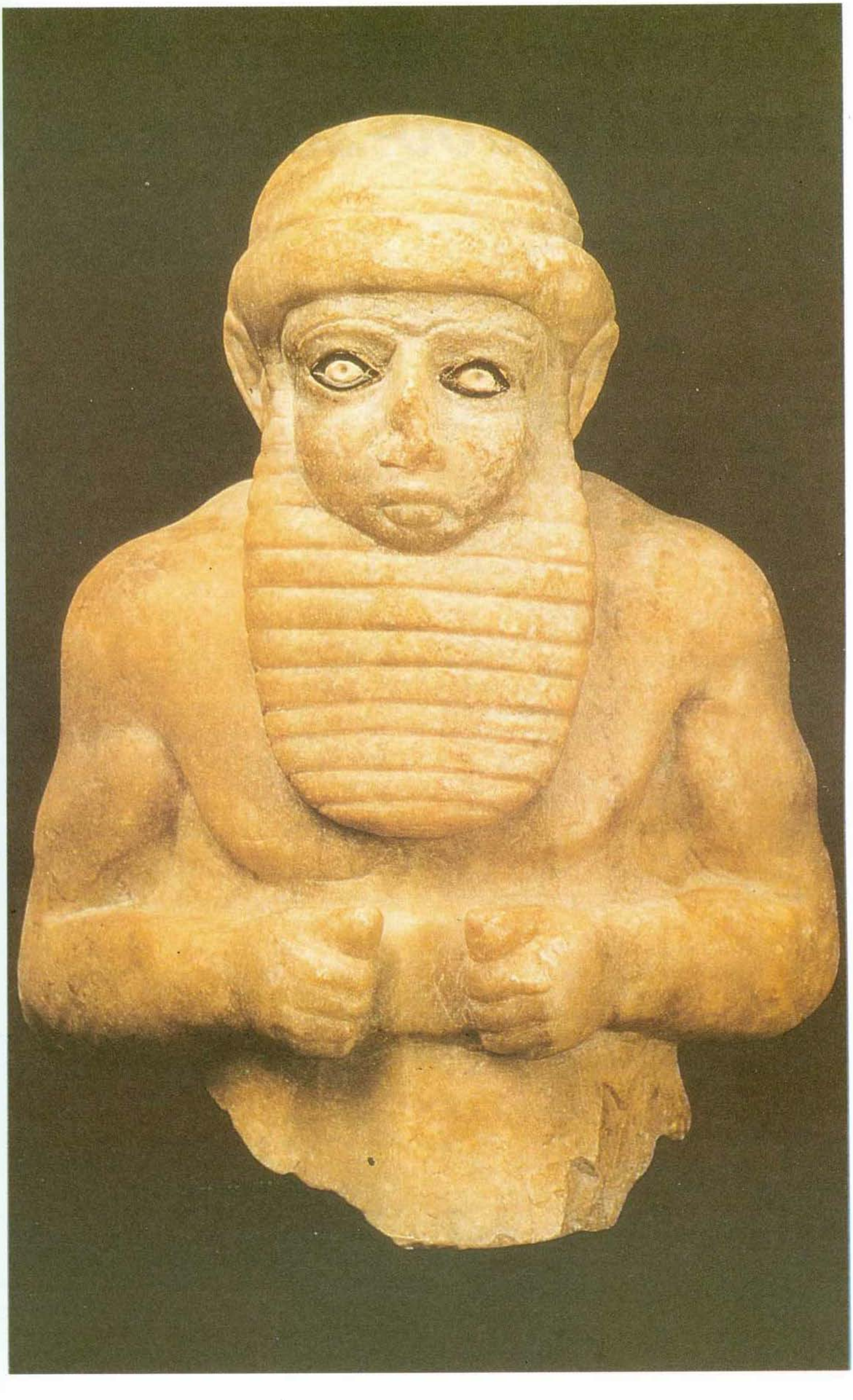
La cerámica de la fase de El Obeid —elaborada a torno lento— está definida por sus tonos monocromos mates, marrones o verdosos y su decoración elemental, claramente geométrica. Técnica y artísticamente, era inferior a la de Halaf, aunque aportaba como novedad los picos, las asas y algunas originales formas.

Durante las épocas de Uruk y de Jemdet Nasr la plena utilización del tomo de alfarero motivó la elaboración de una mayor cantidad de cerámica de variadísima tipología, pero de baja calidad. La pobreza artística de esta cerámica se vio compensada, sin embargo, con la fabricación de copas y vasos rituales, tallados en piedra, de largos picos y con incrustaciones de caliza y conchas coloreadas, formando metopas ornamentales con cuadriláteros, losanges, ojos mágicos y rosetas de ocho pétalos, como puede verse en un magnífico *vaso de Uruk* y en una *copa de Khafadye*, ambos en el Museo de Iraq.

Bibliografía

R. McC. Adams, H. Nissen, *The Uruk Countryside: The natural setting of Urban Society*, Chicago, 1972. R. McC. Adams, *Heartland of Cities: Survey of ancient settlement and land use on the central Flood plain of the Euphrates*, Chicago, 1981. O. Aurenche, *La maison orientale: l'architecture du Proche-Orient ancien des origines au milieu du IV millénaire*, París, 1981. M. Th. Barrelet (Ed.), *L'archéologie de l'Iraq*, París, 1980. V. G. Childe, *Nacimiento de las civilizaciones orientales*, Barcelona, 1976. J. Curtis (Ed.), *Fifty years of Mesopotamian Discovery*, Londres, 1981. P. Delougaz, *Pottery from the Diyala Region*, Chicago, 1952. J. D. Forest, *Les pratiques funéraires en Mésopotamie du 5 e. millénaire au debut du 3 e. Etude de cas*, París, 1983. J. Mellaart, *The Neolithic of the Near East*, Londres, 1975. J. C. Margueron, *Recherches sur les palais mésopotamiens de l'âge du bronze*, París, 1982. W. Nagel, *Djamdat Nasr-Kulturen und frühdynastiche Buntkeramiker*, Berlín, 1964. C. L. Redman, *The rise of civilitation from early farmers to urban society in the ancient Near East*, San Francisco, 1978.

Abajo, *sello cilíndrico e impronta de Khafadye (IV milenio a. C.), Museo de Iraq, Bagdad*. Derecha, *torso masculino en alabastro procedente de Uruk (3100 a. C.), Museo de Iraq, Bagdad*



El período sumerio y acadio (2900-2004 a. C.)

La época del Dinástico Arcaico

EN un momento que no se puede precisar —probablemente a comienzos del IV milenio— los sumerios irrumpieron en Mesopotamia encontrándose en ella con una avanzada civilización, a cuyo desarrollo material contribuyeron sin reservas de ninguna clase (épocas de Uruk y Jemdet Nasr). Muy pronto, el dinamismo civilizador de los recién llegados, llamados en las fuentes los *cabezas negras*, se impuso sobre las gentes autóctonas de sustrato asiánico y semita. Se daba paso así a una estructura sociopolítica de ciudades-Estado, organizadas teocráticamente y controladas por una aristocracia de extracción religiosa, encabezada por el *en*, y más tarde de origen civil, controlada por el *lugal*, que se organizó en dinastías (*).

De entre ellas, recogidas en su mayoría en *listas reales*, cabe destacar las que gobernaron en Kish, Uruk, Ur, Lagash, Awan, Khamazi, Adab, Mari y Umma, ciudades constantemente enfrentadas entre sí. Un reyezuelo de esta última, llamado Lugalzagesi (2342-2318), logró unificar bajo su cetro a todo el país, extendiendo su poderío, aunque efímero, por toda Mesopotamia.

El amplio período de tiempo que abre la historia de Sumer (2900-2334) recibe el nombre de *Epoca dinástica arcaica*, subdividida en tres fases, y también el de *Epoca presargónica*, porque precedió cronológicamente al gran Sargón, el fundador de la dinastía semita de Akkad.

La época del Dinástico Arcaico está abundantemente documentada gracias a las excavaciones que han proporcionado inapreciable información escrita y numerosos restos materiales, muchos de ellos susceptibles de ser considerados de interés artístico, con la impronta de una notable personalidad que alcanzaría una gran proyección en el futuro.

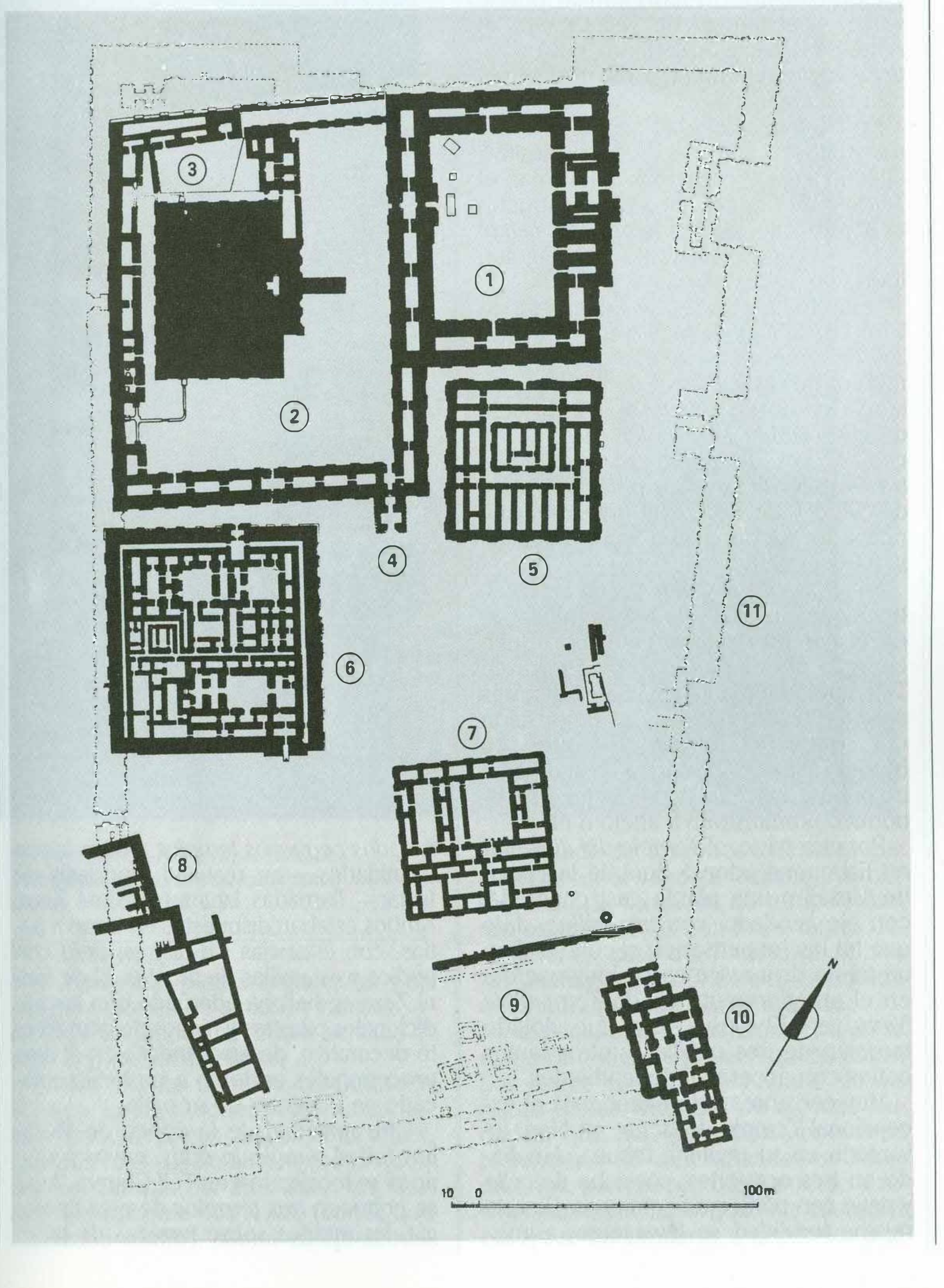
La arquitectura monumental: templos, palacios y tumbas

Las innovaciones técnicas más importantes en el campo arquitectónico fueron la adopción del *ladrillo plano-convexo*, técnicamente de mayor complejidad, que sustituyó a los tipos empleados en la protohistoria, denominados, según la terminología alemana, *riemchen*, *patzen* y *flachziegel*, y la creación de un muro de sostén *(kisu)*, destinado a reforzar desde el exterior las paredes de los templos.

Durante el Dinástico Arcaico se continuó construyendo en el complejo del Eanna de Uruk, siguiendo, en general, las directrices arquitectónicas de la fase anterior. Fue más al norte, en la región del Diyala, donde aparecieron nuevas construcciones, cuyo ejemplo puede centrarse en Khafadye. Aquí se habían levantado *dos templos*, dedicados respectivamente a Nintu y a Zuen (o Sin), que se completaron hacia el 2700 con *un tercero* que se consagró a un dios desconocido. Este último templo presentaba la novedad de hallarse rodeado por una doble muralla, recinto que ocupaba alrededor de 103 m de longitud por 74 de anchura. Es el llamado *Templo oval*, edificado sobre una alta plataforma de tres niveles y aislado del resto urbano por potentes defensas de perímetro ovalado. En su interior, además de las instalaciones propias del culto, existían almacenes,

(*) Una panorámica general sobre la Historia de Mesopotamia puede verse en nuestro trabajo *El nacimiento de la civilización* (serie Historias del Viejo Mundo, n.º 5), Madrid, Historia 16, 1988.

Area sagrada del temenos de Ur durante la III dinastía. 1. Patio de Nannar; 2. Etemenniguru; 3. Capilla de Nannar; 4. Edublalmakh; 5. Enumakh; 6. Giparku (Templo de Ningal); 7. Ekhursag; 8. Templo de Nimin-Tabba; 9. Cementerio real de Ur I; 10. Mausoleo de Shulgi y Amar-Sin; 11. Temenos de Nabucodonosor II



cocinas, talleres y otras dependencias administrativas.

De esta época es también el segundo santuario del *Templo del dios Abu* en Eshnunna, de pequeñas dimensiones; poco después sería agrandado y adoptaría planta casi cuadrada *(Templo cuadrado)* con tres *cellae* en torno al patio y eje acodado. Un caso similar puede verse en el templo de Tell Chuera, al norte de Gebel el-Aziz (Siria), cuya planta evolucionó también hacia una estructura rectangular.

En Nippur, la ciudad sagrada de Sumer, cabeza que fue de una primitiva anfictionía, se comenzó a levantar el *Templo de Inanna*, de simple estructura al principio, contando con dos *cellae* y un estrecho vestíbulo rectangular; todo ello, al parecer, al aire libre.

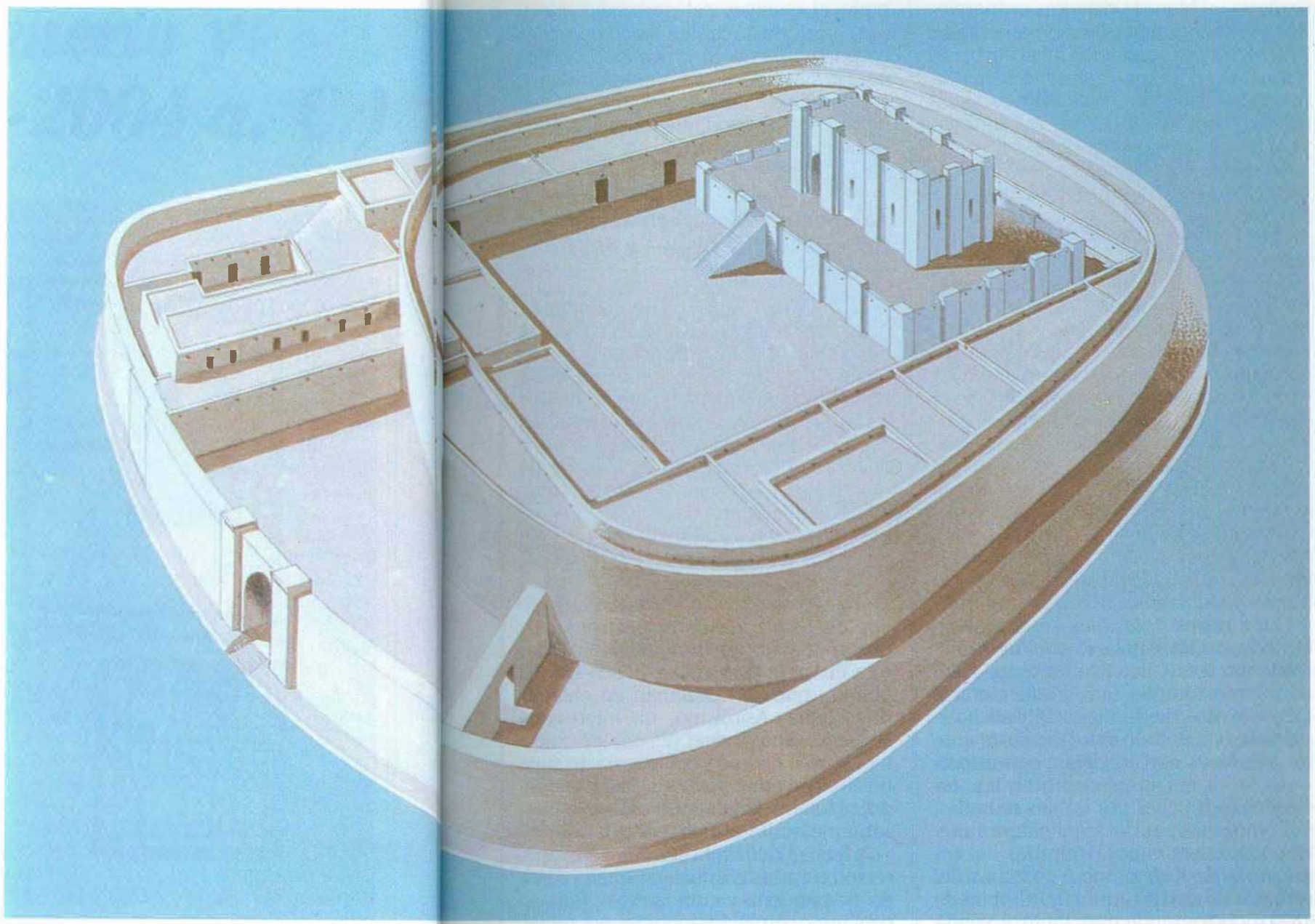
Durante las épocas de Gilgamesh de Uruk (h. 2650) y de Mesalim de Kish (h. 2550) comenzaron a aparecer monumentos de carácter civil, de tanta importancia como los religiosos. Testimonio de ellos serían la *muralla de Uruk*, de casi 9,5 km de perímetro y con 900 torres defensivas, y los *palacios reales* de Eridu y de Kish, que revelaron una nueva forma de civilización basada en la fuerza militar.

Sin embargo, seguían siendo las construcciones religiosas lo más significativo en el campo de la arquitectura. Buen ejemplo era el *Santuario de Shara*, en Tell Agrab, de planta casi cuadrada, tres *cellae* y cuatro patios, y la ampliación que conoció el *Templo de Inanna*, en Nippur (estratos VIII-VII), a base de cuatro patios, dos *cellae* y un complejo económico-administrativo anejo a él.

Por otra parte, el *Templo del dios Abu* en Eshnunna adoptó durante la época de Mesalim una planta casi cuadrada, con eje acodado, con tres *cellae*, dato que ha hecho pensar en el culto a alguna tríada divina. Un caso similar se dio en el anteriormente citado *Templo de Nintu*, en Khafadye, que fue dotado también de tres capillas y otros tantos patios con accesos independientes.

Muy cercano a este último está el excepcional *Templo de Ishtar*, en Mari, levantado en su periferia urbana. Ampliado en tres ocasiones, constaba de *cella* y patio con pórtico de columnas. En esta misma localidad se levantaron, asimismo, *dos pequeños templos* a otras tantas divinidades —en realidad hipóstasis de Ishtar— llamadas Ishtarat y Ninni Zaza. Ambos estaban dispuestos en tomo a patios, con estancias sin altares, pero con podios y estatuillas de orantes. El de Ninni Zaza se hallaba adomado con las tradicionales pilastras y nichos de gran efecto decorativo, desarrollándose en él ritos procesionales en tomo a un betilo colocado en el centro de su patio.

Otra novedad de la época de Mesalim fue el templo *in antis*, cuyos prototipos se localizaron en Tell Chuera. Aquí se conocen *tres templos* de esta tipología, levantados sobre terrazas de ladrillos. Presentan planta rectangular con antas, escaleras de acceso y rampas laterales con gradas; al fondo, se sitúa el altar con nichos laterales.



Reconstrucción del templo oval de Khafadye. Epoca Dinástica Arcaica II-III (hacia 2700-2400 a. C.)

En los últimos tiempos del Dinástico Arcaico, la arquitectura religiosa sumeria conoció pocas transformaciones. Quizá la más significativa fuese la reforma del *Templo del dios Zuen* en Khafadye, al añadirle dos *cellae* (con lo que totalizaba cuatro), planta en eje acodado y dotarle de dos torres exteriores que encerraban el vano de acceso. Asimismo, algunas fachadas de templos fueron omamentadas con importantes decoraciones, caso del *Templo de la diosa Ninkhursag*, en El Obeid, encerrado en una muralla de planta ovalada.

Respecto a la arquitectura civil de la etapa Dinástica se poseen pocos datos. Los restos conservados, aparte de las ruinas de las viviendas de algunas ciudades, que han permitido conocer la planimetría de determinados sectores urbanos, pertenecen básicamente a residencias palaciales que, en cualquier caso, fueron similares a las de los par-

ticulares, si bien de mayores proporciones y con complementos omamentales y estructurales (escaleras de acceso, columnatas, pórticos, corredores, pinturas, etc.). De estos restos los más significativos son los de Eridu, Tell el-Wilayah, Kish y Mari.

En Kish, su *Palacio A*, de Tell Ingharra, constituye un monumental edificio, con aire militar, construido con ladrillos planoconvexos. Consta de dos cuerpos: uno más antiguo, rodeado por una doble muralla, con grandiosa puerta, torreones y escalera de acceso, y otro más moderno, añadido al sur del primero, articulado en dos estancias con columnas, además de un anejo en el lado nordeste con portal independiente. El primer sector o cuerpo se destinaría a las tareas del control administrativo y el segundo a residencia del *lugal*, su familia y su guardia personal. Al norte de estos dos recintos, y muy cercano a ellos, se levantó en el Dinástico Arcaico III otro palacio, fuertemente fortificado *(Palacio P)*, dispuesto en torno a diferentes patios.

Otros *restos palaciales* se conservan también en Mari, palacio que fue evolucionando hasta alcanzar en el siglo XVIII una gran complejidad arquitectónica. De los restos de su etapa Dinástica Arcaica se han podido detectar, hasta ahora, tres fases constructivas, con estructuras tanto religiosas como civiles, rodeadas todas ellas por dobles murallas.

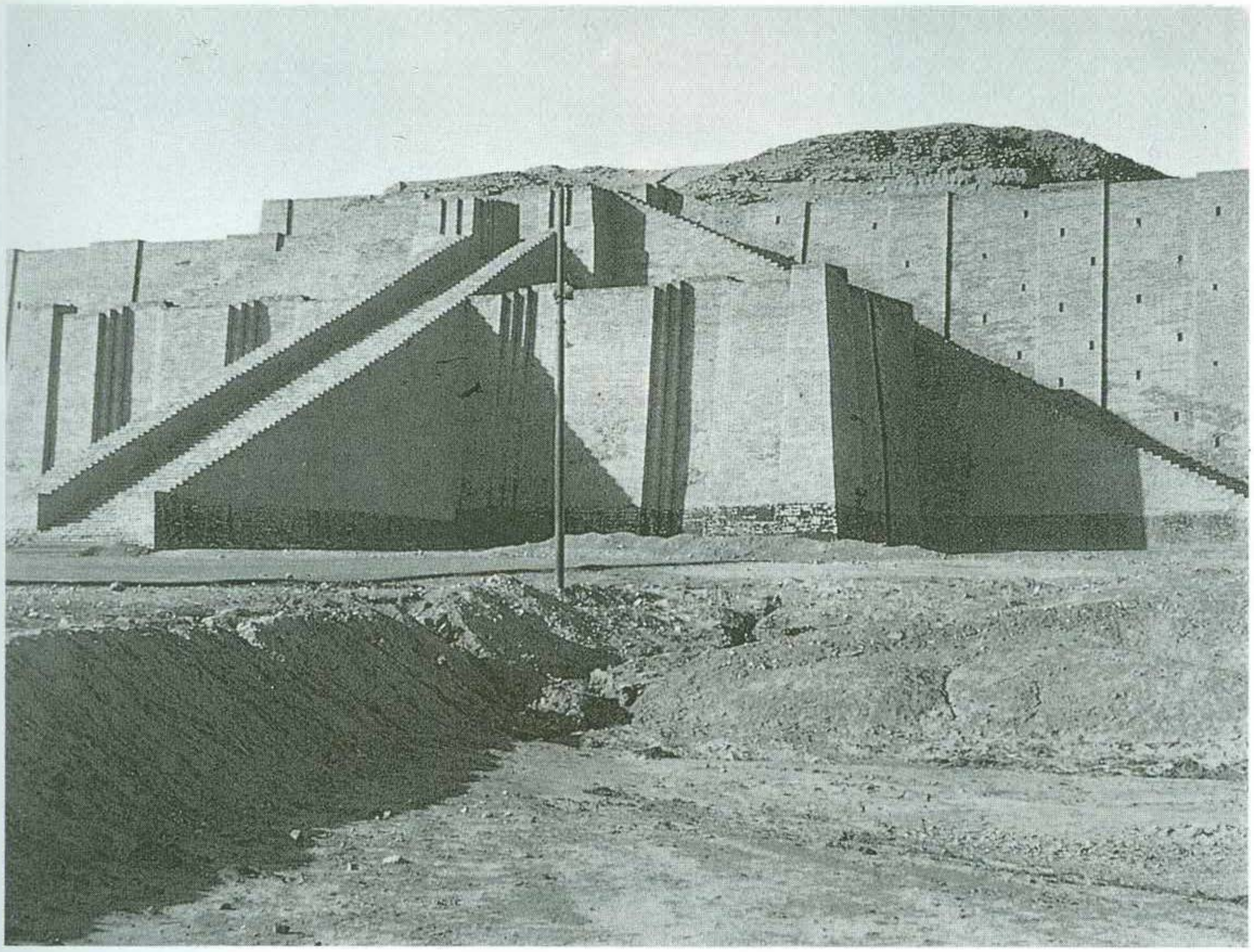
Como ejemplo de arquitectura funeraria debemos citar las tumbas del *cementerio de Kish* y, sobre todo, las del *cementerio de Ur* (aquí con un total de 1850), correspondientes tanto a súbditos como a personas de la realeza que vivieron durante la I Dinastía. Las de los súbditos consisten en una *simple fosa rectangular* en cuyo fondo se depositaba el cadáver y algunos objetos de uso personal. Las sepulturas reales, en las que se empleaba junto al ladrillo también la piedra, obedecían *a distintas tipologías:* de cuatro salas con rampa y puertas con arco; de una sola cámara con bóveda de ladrillo; de foso pero sin cámara; y de una sola cámara con patio anterior, hechas indistintamente de piedra o de ladrillo.

De las dieciséis tumbas regias (en la mayoría de las cuales no se ha encontrado el cadáver del personaje principal) son destacables las conocidas como *Tumba del Rey, Tumba de la Reina Puabi, Tumba de Meskalamdug* y, sobre todo, la *Tumba del gran pozo de la muerte,* en donde fueron hallados 74 cadáveres.

La escultura: los ejemplares de Eshnunna, Tell Chuera y Mari

El Dinástico Arcaico I se caracterizó, desde el punto de vista plástico, por la búsqueda de nuevas formas tendentes hacia la abstracción geométrica en el bulto redondo y hacia un tímido naturalismo en los relieves. A comienzos del 2900 aún no existía propiamente una escultura evolucionada, si hemos de tomar como referencia los pocos ejemplares que nos han llegado. Los únicos bien datados estratigráficamente son una estatuilla de caliza representando a un *porteador agachado* (7,3 cm; Museo de Iraq) y dos toscas *cabezas masculinas* de Kish y de Ur respectivamente, una modelada en terracota pintada y otra en arcilla sin cocer, con restos de pintura, que se insertarían en cuerpos de estatua. Asimismo, un interesante *amuleto aquiliforme* (25 cm de longitud, Museo de Iraq), del templo de Zuen de Khafadye, se acerca al bulto redondo, al tener modelada su cabeza, curiosamente, en forma de león.

A finales del Dinástico Arcaico I aparecieron ya las estatuas de bulto redondo de pequeño y gran tamaño, trabajadas tanto en piedra como en metal. Desde entonces y hasta el final del período, la plástica sumeria conoció un extraordinario impulso, que fue parejo al desarrollo de la vida religiosa y cultual. Sin embargo, hay que decir que, si bien todas las estatuas provienen de los templos, en donde los fieles las habían depositado, tras haberlas dedicado a sus divinidades, *ninguna de ellas representa a un dios o una diosa.* Tan sorprendente ausencia ha llevado a algunos autores a argumentar que en aquel estadio de la civilización sumeria (2900-2334) los dioses no fueron adorados en las capillas de sus templos bajo la figuración de estatuas, sino tal vez



Restos de la ziqqurratu neosumeria de Ur III (comienzos del III milenio a. C.)

bajo símbolos e incluso mediante dobles humanos.

La gran estatuaria se abre con el depósito de *doce estatuas*, en alabastro yesoso, localizadas en el interior del *Templo cuadrado* de Abu (Eshnunna); por su expresividad destacan las dos de mayor tamaño (hoy en el Museo de Iraq): la del *príncipe de la localidad* (72 cm), barbado y con largos cabellos, y la de su *esposa* (59 cm), que tenía junto a sí un niño, del que sólo se han conservado los pies. Ambas son de idéntica tipología, dispuestas estáticamente sobre sendos basamentos y con desmesurados ojos de concha incrustada.

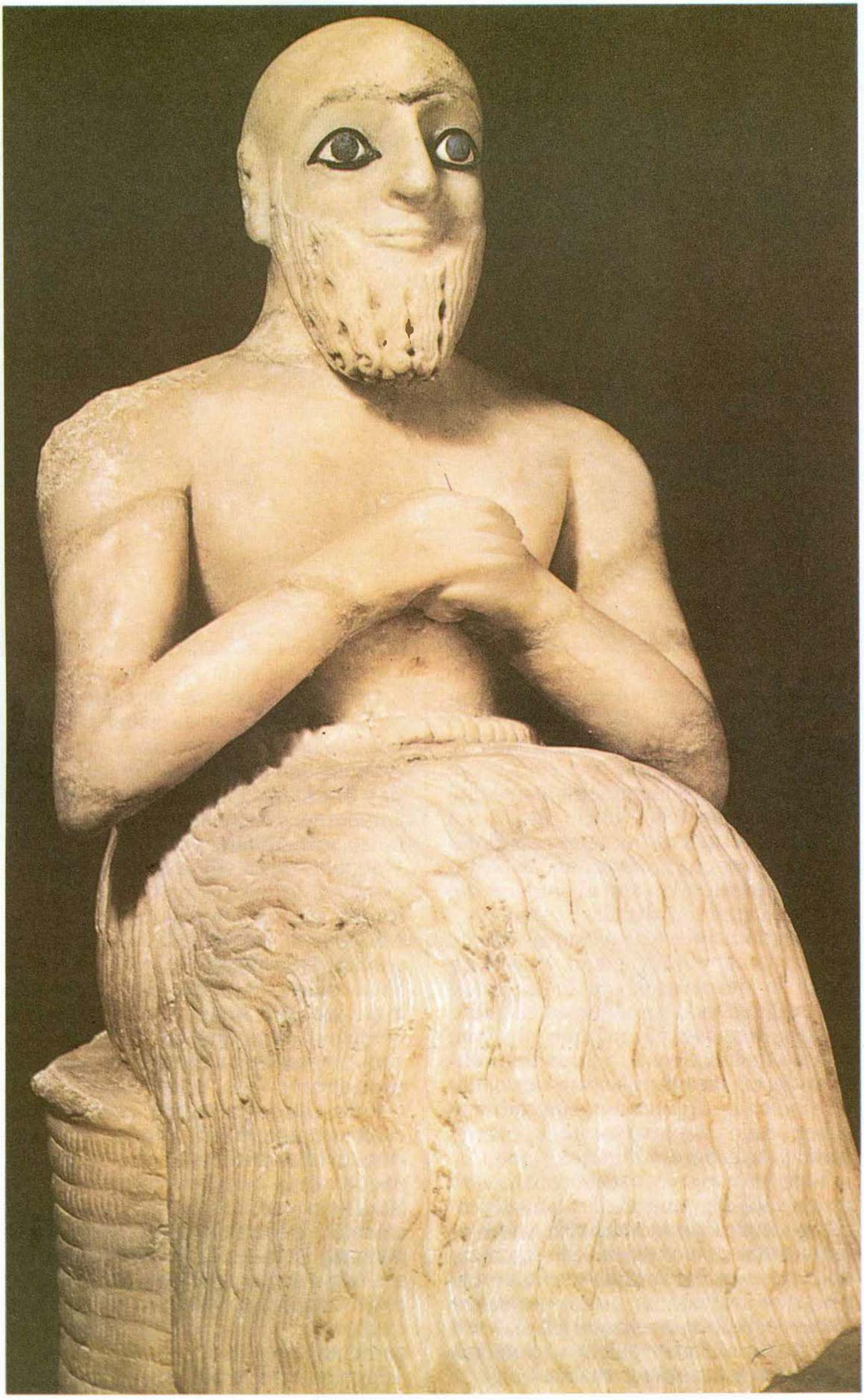
Todo el conjunto escultórico hallado en este templo presenta las características generales de la estatuaria sumeria: forma troncocónica del faldellín, terminado con franjas lanceoladas, piemas gruesas y pies sin modelar, brazos por delante del pecho con las manos juntas, torso tallado en planos verticales, hombros cuadrados y acusada frontalidad.

De la plena fase del Dinástico Arcaico II, caracterizado en líneas generales por su *estilo severo,* sobresalen algunas estatuas de Nippur, Tell Agrab, Khafadye y Umma, no tan divulgadas como las anteriores, y algunas, sin embargo, de notabilísimo interés.

Superiores tal vez a éstas, y pertenecientes a la misma fase dinástica, son las *seis estatuas,* todas masculinas, localizadas últimamente en el templo *in antis* de Tell Chuera, repartidas entre los Museos de Damasco y Aleppo; su tipología las aproxima en todo a las del Templo de Abu, que antes hemos reseñado, aunque son de menor impacto expresivo.

Poco a poco la estatuaria sumeria fue evolucionando hacia formas y proporciones más naturales, cuya plasmación puede verse en el rico repertorio de Mari, correspondiente al Dinástico Arcaico III. Debemos citar, como obra puntera, la magnífica *estatua sedente de Ebih-il* (52 cm; Museo del Louvre), cuyo tratamiento general, naturalista y expresivo, habla ya de las nuevas corrientes plásticas *(estilo risueño).*

En el templo de Ninni Zaza, de la mis-



ma localidad, también apareció una *cabeza* semejante a la de Ebih-il, que perteneció a una estatua de Idi-Narum (Museo de Aleppo), así como una magnífica figura sedente conocida como el *Gran chantre Ur-nanshe* (20 cm; Museo de Damasco), de formas anatómicas angulosas y rostros de trazos físicos ambiguos, que llevaron a algunos especialistas a identificarla como una figura femenina. Presenta como novedad el hecho de tener sus piemas cruzadas a la oriental (ejemplares también en Eshnunna y Khafadye).

La floración de la estatuaria sumeria de esta etapa traducía las nuevas inquietudes por la moda del momento: largo faldellín con vellones lanosos formando volantes *(kaunakes)*, barba corta o bien rostro rasurado y cráneos rapados. Plásticamente, la anatomía se hacía cada vez más correcta, con cuerpos más proporcionados y rostros más realistas. Un hecho novedoso fue el uso creciente de las inscripciones grabadas sobre las estatuas, lo que ha permitido identificar la personalidad del representado.

Ejemplo de todo lo dicho lo constituye la estatua en caliza del *sacerdote Ur-Kisalla* de Khafadye (60 cm; Museo de Iraq), y la más acabada aún de otro *sacerdote innominado* (23 cm, hallada en el Templo de Nintu de la misma localidad, hoy en la Universidad de Filadelfia).

Muy similares a estas dos estatuas son las acéfalas de *los reyes Lamgi-Mari*, del Museo de Damasco, e *Iku-Shamagan*, del Museo Británico; la completa de este mismo rey —que constituye la mayor estatua de todo el Dinástico Arcaico, con 1,14 m de altura— y la del *funcionario Nani*, del Museo de Damasco, todas ellas localizadas en el palacio de Mari.

De notable interés por su mayor evolución plástica formal son algunas nuevas estatuas de orantes, entre las que citamos la del rey *Lamgi-Mari* (27,2 cm; Museo de Aleppo), figurado de pie, con largas barbas y grandes orejas, y cuyo descubrimiento permitió identificar el sitio de Tell Hariri con la antigua Mari; la de *Enmetena de Lagash* (2404-2375), acéfala, labrada en diorita (76 cm; Museo de Iraq); la impresionante por su tosquedad volumétrica del *devoto Ekur* (antes leído Kurlil), hallada en El Obeid (37,5 cm; Museo Británico), y, sobre todo, la del *funcionario Lupad* de Umma (40 cm; Museo del Louvre), en diorita, cuya masa anatómica domina sobre toda otra consideración.

Pocas son, en cambio, las *estatuas femeninas* de bulto redondo, correspondientes a este último período dinástico. Su talla obedeció a los mismos planteamientos religiosos y plásticos que la de las masculinas. Fragmentadas o completas nos han llegado de distintos templos, sobre todo de Mari —aquí hay importantes ejemplares, representando a sacerdotisas tocadas con *polos*—, Khafadye, Assur y Tell Agrab.

Al lado de toda esta riquísima estatuaria, de la que únicamente hemos consignado muy pocos ejemplares, hay que citar, para terminar este epígrafe, una serie de *pequeñas esculturas* que presentan a parejas juntas o enlazadas familiarmente. De ellas citamos únicamente la conocida como *Los esposos* (14,5 cm) del Museo de Bagdad, y la *Pareja de músicos* (22,7 cm), hoy en el Louvre.

El relieve: vasos, mazas, placas y estelas

En los vasos de piedra de las dos primeras fases del Dinástico Arcaico, y que alcanzaron una gran difusión por Sumer y tierras periféricas, puede advertirse la categoría plástica que prontamente alcanzó el relieve. En los mismos, tallados por lo común en esteatita verde o pardusca, una compleja trama de figuras suele ocupar toda la superficie, recordando en buena parte la glíptica de la época. Los ejemplares más antiguos, obviamente, no han llegado completos, como puede advertirse en el fragmento del *Vaso de Adab*, en el que se representa una escena religiosa con diferentes músicos, tocados con plumas; en el de *Nippur*, decorado con panteras; y en

Estatua en alabastro del intendente Ebih-il de Mari (primera mitad del III milenio a. C.). Museo del Louvre, París

el de *Tell Agrab*, con un cebú, animal extraño a Sumer. La pieza más significativa puede que sea el *Vaso de Khafadye* (11,4 cm de altura; Museo Británico), con un magnífico relieve en el que aparecen dos mujeres, probablemente la misma diosa: una, de cuyas manos salen chorros de agua, está sentada sobre dos cebúes; y otra, de pie entre dos panteras, enarbola dos serpientes, junto a un toro devorado por un león y un águila. Algunos autores lo creen importado de Irán.

En otros vasos del Dinástico Arcaico aparecen figuras de divinidades. Bástenos citar, a título de ejemplo, el *fragmento* de uno de ellos (25 cm; Museo de Berlín), en basalto, de la época de Enmetena de Lagash (2404-2375), con la representación de la diosa de la fecundidad, Ninkhursag, en calidad de titular de la vegetación, entre ramas cargadas de frutos que crecen a sus espaldas y con un ramo de dátiles en su mano derecha.

Algunas cabezas de *mazas votivas* presentan también decoración relivaria, con profundas incisiones y marcados planos, a fin de figurar mejor los motivos ornamentales, dentro de una clara abstracción formal. Las más conocidas son la de un *personaje anónimo* —hoy conservada en Copenhague— con el Imdugud —águila con cabeza de león— sobre gacelas, repetido cuatro veces, y una fantástica hidra de siete cabezas; la de *Mesalim de Kish* (h. 2550), hallada en Girsu (19 cm; Museo del Louvre), y que fue dedicada al dios Ningirsu, también con el Imdugud con las alas explayadas y una serie de leones semirrampantes que se atacan entre sí; y la de *Enannatum I de Lagash* (2424-2405), nuevamente con el Imdugud, aunque ahora adorado por varios personajes (12,7 cm; Museo Británico).

También se trabajó el relieve sobre *lastras de piedras* de diferentes clases, siendo el ejemplar más importante el hallado en Girsu, fechado entre el 2700 y 2600 (hoy en el Museo del Louvre) y conocido como *Figure aux plumes* (18 cm). Tal lastra, labrada en relieve muy plano, presenta la más antigua imagen del dios Ningirsu, cubierto con faldellín y tocado con dos plumas, sostenidas por una especie de diadema, y enarbolando uno de los tres estandartes o mazas que se hallan ante él.

Durante el Dinástico Arcaico II aparecieron nuevas formas artísticas que se manifestaron en *objetos cultuales* de imprecisa funcionalidad (luego veremos uno) y sobre todo en las *placas perforadas*, esto es, en lastras de piedra de superficie cuadrangular, con orificio central para poder ser fijadas en las paredes de los templos.

Sin duda alguna, el mayor interés lo acaparan las placas perforadas o tablas votivas que celebraban la inauguración de construcciones religiosas y otros eventos de notable significación. Los bajorrelieves que las decoran, dispuestos en dos o tres fajas o registros, formando composiciones unitarias, reproducen sobre todo un acontecimiento: el banquete ritual, del que es sujeto un importante personaje, rodeado de familiares y servidores, en conexión casi siempre con edificaciones de templos. De estas *placas del symposium*, como también se las conoce, tenemos algunos destacados ejemplares hallados en Khafadye, Eshnunna, Tell Agrab, Ur y Nippur.

A finales del Dinástico Arcaico II y durante los inicios del período siguiente, las placas modificaron sensiblemente su aspecto exterior, pues se abandona la división de los dos o tres registros, según puede verse en *algunos fragmentos* de placas de Khafadye y de Mari, aquí con un ejemplar extraordinario revestido con lámina de plata. De sus nueve metopas tan sólo han llegado pequeños restos en los que el Imdugud y el héroe entre fieras eran el motivo temático.

La máxima belleza formal de las placas se alcanzó a finales del Dinástico Arcaico III con los ejemplares pertenecientes a la I Dinastía de Lagash. De su fundador, Ur-nanshe (2494-2465) nos han llegado *cuatro placas* que lo presentan como constructor de templos. De ellas destaca la *tan divulgada del Museo del Louvre* (47 por 58 cm), de caliza, cuya superficie aparece dividida en dos registros: en el superior se ve al rey de pie portando el cesto de ladrillos en su cabeza, y en la inferior, sedente, libando con un vaso en la mano. En ambas representaciones, y a menor tamaño, aparece su copero. Asimismo, ante

Placa de caliza perforada del rey Ur-nanshe (mitad del III milenio a. C.). Museo del Louvre, París

el rey se hallan sus hijos, entre ellos Akurgal, el heredero del trono. De la *placa de Enannatum I* (2424-2405) únicamente nos ha llegado un pequeño fragmento, el que recoge el retrato de tal *lugal* representado de perfil y con las manos juntas, con barba y cabellos rapados, torso desnudo y vestido con el típico *kaunakes*. Igualmente, de Dudu, un importante sacerdote lagashita, se posee otra *pequeña placa votiva* (25 cm; Museo del Louvre), en la que aparece junto al emblema del dios Ningirsu y el Imdugud sobre dos leones.

Otras *dos placas*, procedentes de Girsu y de Ur, de menor interés que las anteriores, recogen también variada temática divina: culto a Ninkhursag y a Nannar, respectivamente.

Donde el relieve de este último período Dinástico Arcaico llegó a un nivel de gran valor estético fue la famosísima *Estela de los buitres*, que nos ha llegado muy mutilada, ya que restan sólo siete fragmentos. Fue concebida para ilustrar los textos de las campañas de Eannatum de Lagash (2454-2425) contra Ush, el rey de Umma. Esta estela (1,80 m de altura; Museo del Louvre), de forma rectangular y redondeada por la parte superior, presenta decoración en todas sus caras. La anterior, dividida en dos campos, recoge, entre otras escenas, al dios Ningirsu que sostiene en su mano el Imdugud y la red repleta de enemigos capturados. La posterior está dividida en cuatro registros, en los que se representa detalladamente la lucha entre los ummaítas y los lagashitas, con la victoria de estos últimos.

Una *estela votiva* (22,2 cm), localizada en Larsa o en Umma (hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York), fe-

chada por los especialistas en el 2800, presenta cinco personajes en todo su perímetro. Popularmente es conocida como *Kudurru de Larsa.*

Un *extraño objeto de culto*, tallado en alabastro, muy poco difundido en las publicaciones de Historia del Arte, es el relieve (40 por 30 por 13 cm; Museo de Aleppo) que se halló en la norteña Tell Chuera, en una *Construcción Mitanni.* Dicho objeto, aunque muy lejano de la concepción formal de las placas votivas del Dinástico Arcaico que hemos visto hasta aquí, debe ser mencionado por la rareza de su temática y por constituir, que sepamos, un *unicum.* Su temática se centra en figurar a siete jóvenes diosas, sedentes, vestidas y tocadas con altos gorros, portando en sus brazos niños desnudos o diversos animales (toro, león, asno, cabritillos). Se piensa que la pieza hubo de estar en conexión con el culto a las Pléyades (Sibitti), si bien, hasta ahora, este grupo estelar se conocía sólo por la representación de siete esferas o estrellas.

Los sellos cilíndricos

Durante algún tiempo, las ciudades del sur de Mesopotamia no trabajaron el común estilo de los sellos cilíndricos de las últimas fases protohistóricas, cuyos ejemplares se difundieron, según se dijo, desde Irán hasta Siria y Egipto.

Sin embargo, sus influencias se dejaron sentir en la propia glíptica local, centrada en elaborarlos de acuerdo con tres temas decorativos fundamentales: los dibujos geométricos, las composiciones de lucha y las escenas de banquete.

En los primeros momentos del Dinástico Arcaico la superficie de los sellos, fabricados en diferentes clases de piedra, se decoró con dibujos de espigas en varios registros, rosetas en círculos, bandas formando arcos y losanges. Luego, en la zona del Diyala se creó un *estilo de brocado* en el que la superficie de los cilindros aparecía muy trabajada sin dejar apenas huecos, buscándose la pura decoración aun en detrimento del tema. La sucesión de figuras de animales, las rosetas encerradas en círculos, las bandas formando arcos o losanges, siempre bien entallados, originaban graciosas ondulaciones (varios ejemplares en el Museo de Iraq). También reprodujeron escenas de lucha, temática que les llegó de las ciudades del sur mesopotámico, en las cuales se había vuelto a retomar este argumento a partir del Dinástico Arcaico II, y que ya se había utilizado en períodos protohistóricos. En algunos sellos cilíndricos de Ur vemos a leones, dispuestos simétricamente, atacando animales; en otros aparece la misma escena, pero con la inclusión del hombre-toro, motivo que ahora se introduce por primera vez (ejemplares de Tell Agrab, de Shuruppak, de Ur). Esta misma temática sufrirá un cambio radical al incorporarse a ella la figura humana, según puede verse en un magnífico sello del Museo del Louvre (3,7 por 2,1 cm), con un héroe dominando a los leones.

En estas composiciones cada vez se buscaría más la plasticidad y la cohesión temática, dentro de su *estilo lineal,* originándose así multitud de escenas y motivos (defensa de rebaños, escenas cúlticas y mitológicas), sin olvidar los hombres-toro, los leones rampantes y el héroe desnudo entre animales, todo ello de enorme personalidad por su belleza formal y por lo ambiguo de sus argumentos.

Finalmente, en el Dinástico Arcaico III se abocaría a un mayor cuidado, si cabe, del dibujo y del tratamiento glíptico, a pesar del amontonamiento de las figuras, repetidas a veces en dos bandas. La visión frontal que quiso darse de algunos animales motivó el logro de mayores efectos plásticos, al modelarse con sumo cuidado. Un ejemplo puede verse en un magnífico sello de Ur (5,1 por 3,6 cm) del Museo de Iraq, en el cual se representa, probablemente, algún episodio de las gestas de Gilgamesh.

Al final del período las figuras se fueron alargando, originando así entrecruzamientos, lineales y compositivos, lo que actuó en detrimento de la armonía general del sello.

Muy interesantes fueron las escenas de banquete, de cuya temática nos han llegado variados ejemplares (Shuruppak, Lagash, Khafadye, Ur, etcéte-

Amuleto placa del pájaro Imdugud en lapislázuli, oro, cobre y betún (primera mitad del III milenio a. C.). Museo de Damasco

Orante barbudo sobre trípode en cobre (III milenio a. C.). Museo de Irak, Bagdad

Sello cilíndrico de Ur en lapislázuli y oro (hacia 2100 a. C.). Museo Británico, Londres

ra), en las que se pueden aislar tres tipologías, dependiendo de si los participantes que aparecen son masculinos o femeninos, de si beben o no de un vaso grande a través de canutillos o de si comen de una mesa. El cilindro-sello de la reina Puabi, de lapislázuli, hallado en su tumba, presenta una de esas escenas.

Metalistería y orfebrería

Aunque Sumer, y en general toda Mesopotamia, careció de numerosas materias primas, supo muy pronto hacerse acopio de ellas mediante una adecuada política comercial. Con el arribo de metales —cobre, estaño, oro y plata— sus metalurgistas y orfebres fabricaron numerosos objetos y herramientas, así como verdaderas obras de arte.

El trabajo del metal, por sus propias características técnicas, aplicado al arte figurativo, facilitó a los artistas sumerios una mayor libertad formal, que no advertimos en la plástica en piedra. De gran interés son las esculturillas metálicas que representan a *héroes barbados y desnudos* (de los tres ejemplares de cobre del *Templo oval* de Khafadye interesa el mayor —55,5 cm; Museo de Iraq—, dispuesto sobre un zócalo dotado de cuatro patas y con un apéndice en la cabeza destinado a recibir un recipiente); a *atletas* (hombre desnudo portando un objeto cúbico —38 cm— del Metropolitan Museum de Nueva York); a *combatientes* (como los *Luchadores de Tell Agrab* —10,2 cm; Museo de Iraq— que se agarran del cinturón mientras sostienen en sus cabezas grandes vasos); a *orantes desnudos* (grupo de tres personajes, uno femenino y dos masculinos, en cobre, del Templo de Shara en Tell Agrab —9,6 cm; Museo de Iraq— participantes en ritos de fecundación) e incluso a *divinidades* (la insólita *Divinidad desnuda*, en bronce, plata y oro (11,3 cm; Museo de Damasco), localizada en el palacio presargónico de Mari como componente de un ofrenda de fundación.

De notable interés es la pequeña *cuadriga de onagros*, en cobre (7,2 cm; Museo de Iraq), de Tell Agrab, guiada por un auriga, y sobre todo el *onagro*, en electro (5,5 cm, la altura del animal; Museo Británico), figurado en una anilla para riendas, hallado en la tumba de la reina Puabi de Ur.

Testimonio de una manifestación religiosa de tipo propiciatorio son los pequeños *bustos masculinos*, en cobre (promedio de altura: 7-15 cm), terminados en estípite, de los que podemos citar algunos hallados en Girsu y en Lagash. En realidad, se trata de verdaderos *clavos de fundación*, que tanto éxito alcanzaron en Sumer, representando, a veces, a divinidades (Shul-utula) tocadas con tiaras de cornamenta, o a reyes: Lugalkisalsi, Enannatum, Enmetena.

También debemos citar aquí una serie de excelentes bronces, representando *cabezas de toros, antílopes, cabras, leones*, y *pájaros*, que podemos singularizar en el gran *panel de cobre*, hoy en el Museo Británico, que adornó la fachada del Templo de Ninkhursag en El Obeid. Dicho relieve, que se complementaba lateralmente con ocho magníficos toros broncíneos de bulto redondo, estaba formado por el Imdugud con sus alas explayadas, sujetando a dos ciervos. Su perfección y preciosismo da justa idea del gran dominio de los broncistas del Dinástico Arcaico.

Sin embargo, fue la *orfebrería* la que alcanzó un mayor nivel de calidad y belleza, en razón de las exigencias que las clases dirigentes y la nobleza precisaban para sus templos, necrópolis y vida social. De este modo, tanto las joyas como las vajillas más variadas, así como los instrumentos musicales, tuvieron un amplio desarrollo dentro de las artes menores.

Es muy difícil pormenorizar todas las obras que pueden darnos idea de la alta profesionalidad y nivel artístico que los orfebres sumerios alcanzaron, pero quizás las *numerosas joyas* halladas en la necrópolis real de Ur (h. 2500-2400) sean las que nos testimonian la calidad y belleza de sus obras. Entre las mismas debe citarse uno de los ejemplares maestros de la orfebrería sumeria, el *casco del príncipe Meskalamdug* (23 por 26 cm; Museo de Iraq). Especie de yelmo o peluca ceremonial, está fabricado en lámina de oro macizo de 15 kilates,

repujado, en el que se remarcan moño, trenzas y bucles a modo de carrilleras, verdadera réplica del que lleva Eannatum en la *Estela de los buitres*.

De igual modo, los *puñales de ceremonia*, con mango y empuñadura de plata, madera y lapislázuli y hojas de oro, plata, cobre y electro, complementados con afiligranadas vainas de oro y plata, dan idea de la fastuosidad de tales armas, en verdad, verdaderos objetos suntuarios.

La *vajilla* ocupó también un lugar importante entre los ajuares funerarios de Ur. Es imposible detenernos en todos los ejemplares que las excavaciones lograron recuperar: lámparas, tazones y tazas, vasos para libaciones... todos de oro, plata o cobre. Asimismo, son notabilísimos los objetos de adorno personal, en los cuales los orífices pusieron grandes dosis de imaginación, por ejemplo, las *joyas de la reina Puabi*, hoy en el Museo de la Universidad de Pennsylvania. Lo mismo podemos decir de los *amuletos* encontrados, fabricados básicamente en plata, oro y lapislázuli.

Punto y aparte merecen los dos famosísimos *carneros de Ur*, de parecida factura (uno en Pennsylvania y otro en Londres), encaramados a un arbusto florido de rosetas, símbolo del Arbol de la Vida, singulares esculturas (50 cm de altura) fabricadas en cuatro materiales —oro, plata, lapislázuli y concha— que les proporcionan magnífica policromía natural, y que sirvieron como pedestales de algún objeto religioso o quizá como protomos de arpa. Mucho se ha discutido acerca de su significado, aunque la mayoría de los especialistas los ponen en conexión con los ritos de fecundidad.

Diferentes *instrumentos musicales*, encontrados como componentes de los ajuares de Ur, sirven también para evaluar el trabajo de los orfebres del Dinástico Arcaico. Entre ellos, bástenos citar las diferentes *arpas* y *liras*, realzadas con protomos de toros y vacas —¿correspondientes en un caso al sonido de tenor y en otro al de soprano?— elaboradas con lámina de oro batido y lapislázuli, y cuyas cajas de resonancias estaban decoradas con placas de concha.

Para muchos, sin embargo, la obra cumbre de la orfebrería del Dinástico Arcaico es el conocidísimo *Vaso de Enmetena de Lagash* (2404-2375), magnífica pieza (35 cm; Museo del Louvre) fabricada en plata sobre pie de cobre. Su panza ovoidea se halla adornada con un precioso trabajo a buril en el que se figura por cuatro veces el Imdugud, agarrando sucesivamente a dos leones, un par de cabras, nuevamente dos leones y por último dos bueyes.

Los adornos con taracea

La paciente labor de incrustación de pequeñas piedras de diferentes materiales y coloridos —lapislázuli, cornalina, diorita, alabastro, conchas, etc.— sobre almas metálicas, de madera o de arcilla recubiertas de betún, técnica conocida como *taracea*, alcanzó una gran difusión durante la etapa Dinástica Arcaica. Trabajada en forma de paneles, daba origen a *verdaderos mosaicos* que se aplicaban sobre algunos sectores de los edificios, sobre muebles y especialmente sobre instrumentos musicales y otros objetos de la vida cotidiana.

Los ejemplares más importantes de este tipo de decoración provienen de los complejos palaciales de Kish y de Mari, del templo de Ninkhursag en El Obeid y, sobre todo, de las tumbas reales de Ur.

Del palacio de Kish poseemos los más antiguos restos de esta técnica ornamental, consistentes en *unos pequeños fragmentos* de caliza y esquisto embutidos en betún, y que representaban a soldados y prisioneros.

En Mari, este tipo de trabajo decorativo conoció un gran florecimiento, con un denso repertorio de temas iconográficos, entre ellos escenas de guerra y paz, banquetes con música y danza y asuntos de la vida cotidiana de los templos. Así, el Templo de Ishtar ha proporcionado restos de *un mural de madreperlas y piedras oscuras*, del que nos ha llegado varias figuras de oficiales y prisioneros. El Templo de Dagan, de la misma ciudad, fue decorado con un interesante *panel de concha, marfil y pizarra*, en cuyos tres registros se representaba

una procesión, el esquileo de ovejas y unas mujeres hilando. Del Templo de Ninkhursag proviene una única *plaquita de madreperla* con el tema de un sacerdote que aporta una cabra para el sacrificio cúltico. Del antiguo palacio presargónico de Mari han llegado *diferentes fragmentos*, trabajados en lapislázuli, madreperla y cristal de roca, con el tema —muy esquematizado— del Imdugud, y que formaría parte de algún trabajo de incrustación, hoy perdido. Un objeto muy interesante es un *amuleto-placa en forma de Imdugud* (12,8 cm; Museo de Damasco), de calidad excepcional, ejecutado en lapislázuli y lámina de oro en cola y cabeza y que completaría, quizás, algún objeto de una persona distinguida, acaso una alta sacerdotisa.

El Templo de Ninkhursag de El Obeid, del que ya se habló, tuvo también ornamentada con taracea parte de su fachada principal, junto a otros relieves, a base de figuras recortadas de caliza y de conchas que reproducían una escena de la vida pastoril. Por su temática ha sido denominado popularmente *Friso de la lechería*, y en el que se podía ver el ordeño de las vacas y la fabricación del queso, entre otros motivos.

En el cementerio real de Ur se localizó una famosísima pieza, conocida como el *Estandarte de Ur* (4,83 por 2,03 m; Museo Británico), muy discutida en cuanto a su finalidad práctica, y que pudo haber sido la caja de algún instrumento musical, de algún arma o el complemento de algún objeto mueble. En el panel de la cara anterior, denominado *Cara de la guerra* y en sus tres frisos, que *deben leerse* de abajo arriba, se ve una parada de carros tirados por onagros que patean a los enemigos; un pelotón de infantería que vigila a unos prisioneros, y el desfile de los infantes ante el rey, que se encuentra en la parte central del friso superior, escoltado por tres hombres armados. En el panel opuesto o *Cara de la paz* se figura a unos hombres cargados de sacos y fardos —los tributos—, a pastores, un pescador y un trampero que aportan diferentes animales y, en lo alto, al rey bebiendo y conversando con sus dignatarios al son de la lira.

La taracea sirvió también para ornamentar liras y arpas, según han testimoniado las tumbas reales de Ur. Con esta técnica se representaron las más variadas escenas, algunas de difícil comprensión, como el frontal de la caja de resonancia de un arpa (Universidad de Pennsylvania), en donde en cuatro registros se recoge al héroe desnudo entre dos toros antropocéfalos (¿Gilgamesh?). También aparecen otros diferentes animales tocando instrumentos o portando páteras, jarras o campanillas, así como a un hombre-escorpión, figura típica del primitivo bestiario mesopotámico. Parece ser que esta última composición pudo formar parte del conocido tema *la orquesta de los animales*, de carácter mucho más religioso que artístico y que sería el disfraz de algunos de los ritos cultuales de la fiestas del Año Nuevo, parangonables a las Saturnales romanas o a nuestro Carnaval.

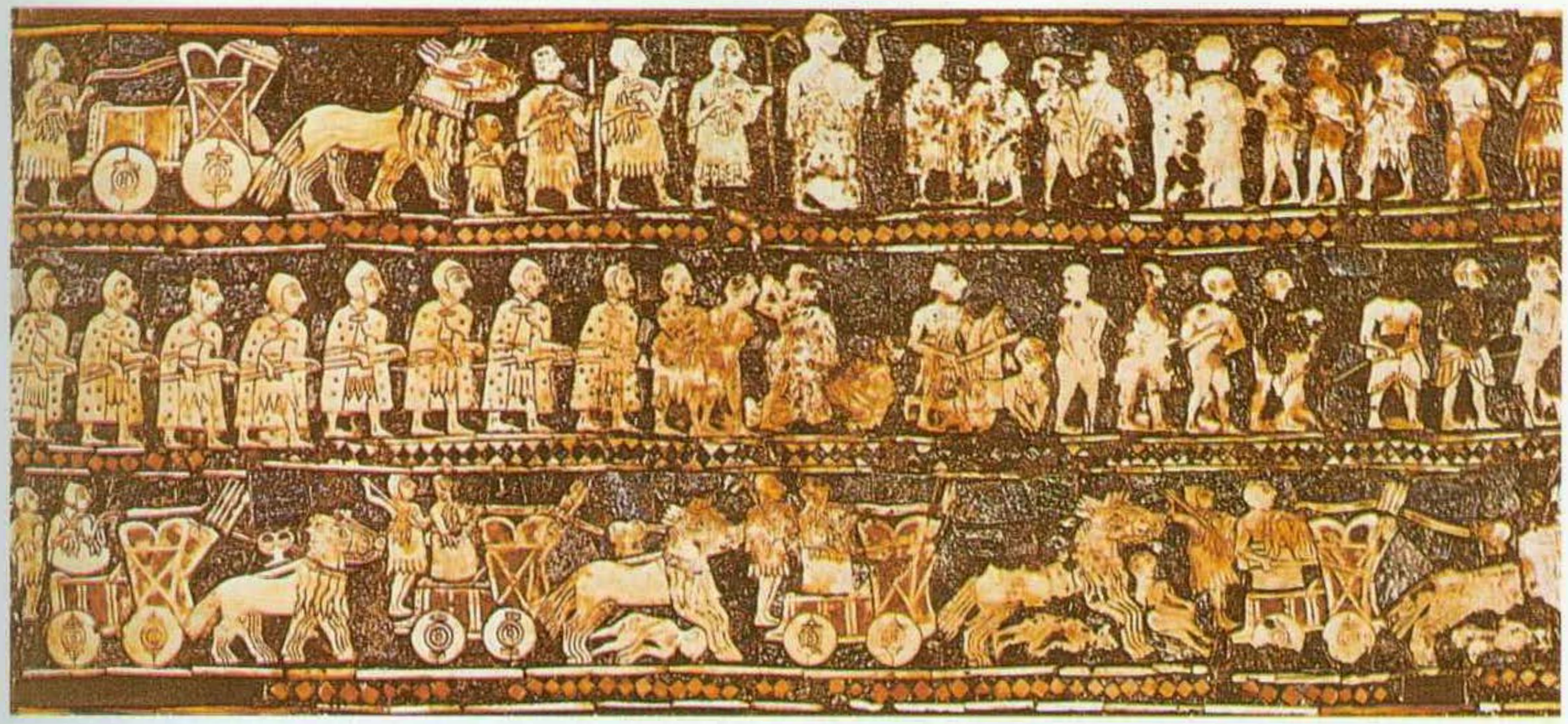
El *arpa de la reina Puabi* y otras que no podemos detallar aparecen decoradas con esta técnica. En la de Puabi el tema del Imdugud, dos bueyes que comen del Arbol de la Vida, el hombre-toro que levanta a dos leopardos y un león atacando a un toro es el repertorio que se figura.

Asimismo, la taracea se halla presente en los *tableros de juegos* sumerios de Ur, sobre cuya alma de madera o plata se incrustaban pequeñas teselas de concha, hueso, lapislázuli, caliza roja, todas ellas fijadas con betún. Los más conocidos son *tres ejemplares*, formados por veinte casillas de diferente decoración, cuyo geométrico perfil se asemeja a una botella con el tapón puesto. También sus fichas, de distintas formas y en número variable, están decoradas con la técnica de la taracea.

Finalmente, debemos reseñar algunos *objetos de tocador*, omamentados con dicha técnica. Se trata de cajitas rectangulares o semicirculares, varillas e incluso huevos de avestruz, que sirvieron de vasos rituales.

El Imperio acadio

La Dinastía de Akkad, que sucedió en el tiempo a la larga fase del Dinástico Arcaico sumerio, desempeñó un importantísimo cometido político y cultural en la historia de Mesopotamia. Has-



Estandarte de Ur con escenas de guerra (hacia 2500 a. C.). Museo Británico, Londres

Collares de oro, lapislázuli y cornalina procedentes de la necrópolis real de Ur (2500 a. C.). Museo Británico, Londres

ta tanto no se descubra su capital imperial, Akkadé, situada junto el Eufrates, debemos contentamos con conocer algo de tal Dinastía y de sus sucesores tomando como referencia restos arqueológicos y testimonios escritos de sus centros provinciales, así como tardíos textos literarios.

La suerte de Akkad comenzó con Sargón (2334-2279), un aventurero semita que logró en poco tiempo, tras someter a Lugalzagesi de Umma, extender su dominio por toda Mesopotamia, desde el golfo Pérsico al mar Mediterráneo. Después de dos reinados caracterizados por la debilidad, Naram-Sin (2254-2218), nieto de Sargón, llevaría al Imperio a su máximo poderío en medio de constantes luchas. Unos años de anarquía, durante los cuales gobemaron reyes sin ninguna relevancia histórica, precedieron a la caída de Akkad, motivada según las fuentes históricas por el ataque de la feroz tribu montañesa de los qutu en el año 2154.

Artísticamente, con los acadios se asistió a un mayor desarrollo de la fantasía y del gusto, tal vez motivado por el propio espíritu de los pastores nómadas semitas o quizá por los mayores medios financieros con que contó Mesopotamia en aquella época, lo que permitió la llegada de materias primas más abundantes, que habrían podido desarrollar vocaciones artisticas.

De las formas estáticas sumerias se pasó a obras técnicamente más perfectas y mucho más vivaces; al propio tiempo se acometió la labra de la gran estatuaria, asentada en la búsqueda de la perfección anatómica y puesta al servicio de la ideología imperial. En la glíptica, con ejemplares de tamaño menor, pero de más calidad, se representó por primera vez a los dioses bajo formas humanas, novedad que hizo de los acadios los creadores del repertorio mitológico de la posterior Babilonia clásica.

La arquitectura: el edificio de Tell Brak

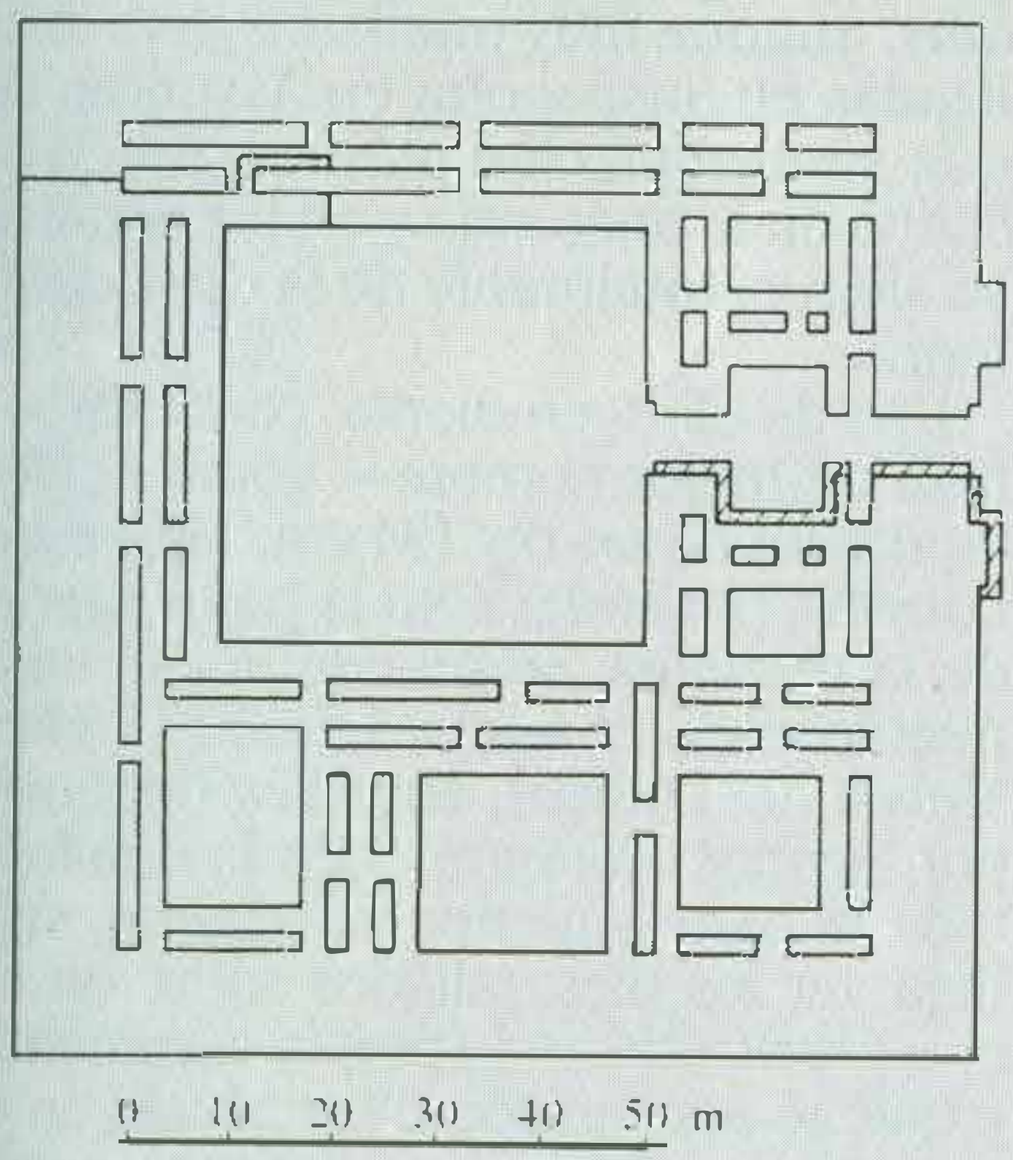
La arquitectura acadia de gran estilo no es conocida todavía suficientemente, dado que —como se apuntaba— hasta la fecha los esfuerzos por localizar su capital imperial no han alcanzado resultados positivos.

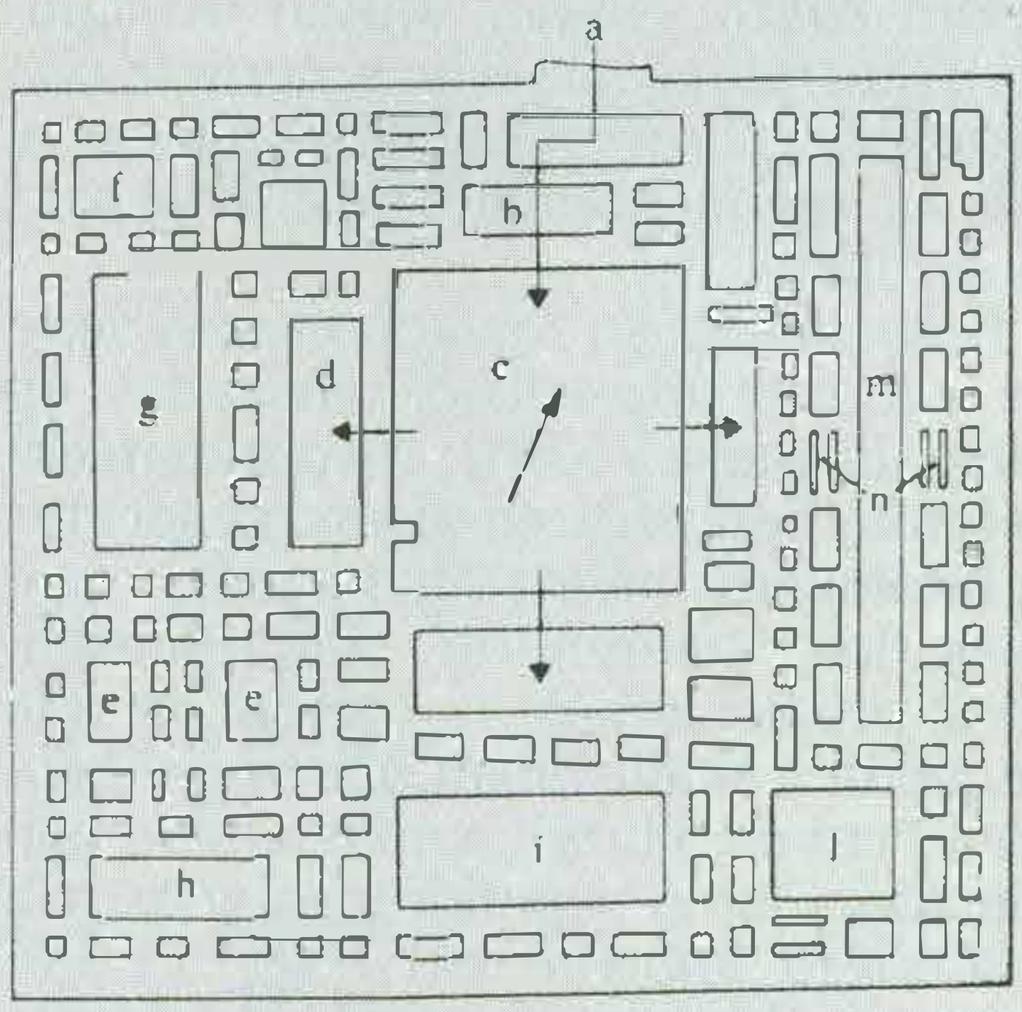
Las excavaciones arqueológicas, efectuadas en algunos centros provinciales, han puesto de manifiesto que los acadios a la hora de restaurar edificios sumerios del Dinástico Arcaico introdujeron evidentes reformas, pero de las mismas no se puede deducir qué planteamientos siguieron en su arquitectura. Por ejemplo, en Eshnunna, en la fase ya tardía del Templo de Abu, los acadios alteraron su única capilla, dividiéndola en dos estancias que separaron con un grueso muro con abertura en el centro, para obtener así dos compartimentos: la *cella* propiamente dicha y una *antecella*, con lo que se venía a romper la disposición típica del eje acodado anterior.

También en esta misma localidad se encontraron los restos de un pequeño *palacio acadio*, que se articuló en tres sectores, pero sin aportar ninguna novedad arquitectónica respecto a la etapa anterior.

Es, sin embargo, en el norte de Mesopotamia, donde podemos detectar unas cuantas particularidades constructivas. En Tell Brak fue hallado un *edificio de planta casi cuadrada* (111 por 93 m), rodeado por potentes murallas de hasta 10 m de espesor, que le daban aire de fortaleza. Se accedía a su interior por una única entrada monumental protegida por dos gruesas torres; tras la entrada, se abría un gran patio central de 150 m cuadrados de superficie, que articulaba a su alrededor una serie de estancias rectangulares, que hubieron de servir como depósito para mercancías. Otros patios menores —se han localizado hasta cuatro más— iluminaban otras alargadas dependencias, utilizadas al parecer también como almacenes. La obra, concebida de modo unitario, según los expertos, fue mandada construir hacia el 2250 por Naram-Sin, de acuerdo con las estampillas de los ladrillos del edificio. A pesar de ser destruido a la caída del Imperio acadio, los reyes de la III Dinastía de Ur lo siguieron utilizando.

Asimismo, el *Palacio viejo* de Assur, creído por algunos como obra de Shamshi-Adad I (1813-1781), ha de ser considerado acadio, pues presenta no





Planta del palacio de Naram-Sin en Tell Brak. Al lado (derecha), planta del Palacio viejo de Assur. a. Entrada; b. Vestíbulo; c. Patio principal; d. Salón del trono; e, f, g, h, i, l. Patios; m. Pasaje descubierto, n. Escalera

sólo la misma estructura planimétrica, sino también parecidas proporciones (112 por 98 m). Comprendía 162 salas repartidas alrededor de diez patios; en la zona occidental se situaron dos complejos arquitectónicos cortesanos, con sendas salas de audiencia que se abrían sobre el patio principal.

La escultura acadia

La escultura acadia, cuantitativamente menor hasta ahora que la sumeria, presenta respecto a esta última notables diferencias tanto plásticas como de contenido ideológico.

En primer lugar, dado que la ciudad de Akkadé, como se ha dicho, aún no ha sido descubierta, ni muchas de las principales ciudades acadias han sido exploradas en su totalidad, todo lo que sabemos de la estatuaria de este período, proviene de una serie de ejemplares hallados, en su mayoría, en la periferia de Mesopotamia, sobre todo en Susa (Irán), adonde habían sido llevados como botín, en el siglo XII a. C., por el elamita Shutrukhnakhunte, tras saquear Akkadé, Sippar y otras ciudades.

Plásticamente, aun existiendo dependencia de la tradición sumeria en los primeros momentos, poco a poco los ártistas acadios fueron buscando sus propios principios estéticos, dejando a un lado las formas sumerias, y tendiendo hacia un mayor realismo y precisión en la labra.

En cuanto al contenido ideológico, la labor del artista se supeditó en todo momento al servicio imperial, a la propaganda del monarca de turno, esculpiendo o fundiendo estatuas reales, a veces a tamaño natural, para la mayor gloria de su regio soberano.

De Sargón (2334-2279) *no nos ha llegado, lamentablemente, ninguna esta-*

tua de bulto redondo, aunque sabemos por los textos que las hizo esculpir. Podemos hacernos, sin embargo, un idea de su imagen gracias a una *estatuilla de piedra caliza* (48 cm; Museo del Louvre), que representa a un sacerdote con faldellín y sobrevesta, aún de vellones al estilo sumerio, portando un animal para el sacrificio.

Fechable en su reinado es una serie de *cabezas masculinas* (halladas en Girsu, Bismaya y Kish), cuyo tratamiento formal recuerda en algunos aspectos la estatuaria sumeria anterior. De entre ellas, dos pudieron muy bien representar al propio Sargón: nos referimos a la pequeña y alabastrina *Cabeza del Louvre* (7 cm de altura), barbada, pero con mentón y labio superior rasurados, y a la *Cabeza imberbe* del Fogg Art Museum de Harward (7,3 cm) en esteatita negra.

Mucho más acadizadas fueron las *cabezas y estatuillas femeninas*, halladas no sólo en Susa, sino en otros lugares de Mesopotamia. Dos de ellas, provenientes de Ur, una en alabastro (9,5 cm; Universidad de Pennsylvania) y la otra en diorita (8,3 cm; Museo Británico), parecen ser retratos de la famosa hija de Sargón, llamada Enkheduanna, suprema sacerdotisa del templo de Sin en Ur, además de poetisa notable.

Al arte popular debemos *un buen conjunto de figurillas* también femeninas, con rostros tratados de forma grosera y en algunos casos con peinados con extrañas protuberancias *(busto femenino* de Kish).

Mayor calidad que éstas encierra una *sacerdotisa sentada* (11,3 cm; Museo de Berlín), en alabastro, con las manos cruzadas ante el pecho, vestida con un ropaje de volantes y portando una tablilla sobre sus rodillas. Muy parecidas a ella son *otras pequeñas estatuas* procedentes de Girsu y de Nippur, en cuya descripción no podemos entrar. Algunas, de la misma tipología, tienen en vez de tablillas, vasos y jarros junto a sus asientos, caso, por citar un ejemplo, de la *figurita acéfala,* de caliza, de la Yale Collection.

Aunque sabemos por algunas inscripciones que Rimush (2278-2270), hijo y sucesor de Sargón, contó con *estatuas de bulto redondo,* situadas en Nippur, ninguna de ellas ha llegado a nuestros días. De su hermano Manishtushu (2269-2255), que reinó tras él, poseemos, sin embargo, *varias estatuas,* aunque muy mutiladas, tres localizadas en Susa y otra en Assur, en las que su formulación plástica, precisa y suelta en la anatomía y en los detalles, se aleja ya totalmente de la estética sumeria.

Una de ellas, en diorita, conocida —a falta de mejor nombre— como *Faldón de diorita de un rey* (94 cm; Museo del Louvre), por restar sólo la parte inferior de la escultura, sorprende por el tratamiento dado al tejido. La otra (1,34 m; Museo del Louvre), en caliza (atribuida por algunos a Sargón) y de la que falta toda la parte superior del cuerpo, sólo deja ver los pies, tallados sobre un nicho practicado en la propia vestimenta, y que se apoyan sobre un zócalo en el que hay grabados en relieve cuatro cuerpos, probablemente príncipes derrotados por Manishtushu.

La escultura de Assur, en diorita, denominada *Estatua anepígrafa* (1,37 m; Museo de Berlín), de la que también faltan la cabeza y los pies, presenta un faldón tratado de modo muy simple, si bien en el desnudo torso se han marcado ligeramente los pectorales, en un deseo de dibujar la anatomía, buscando un mayor efectismo.

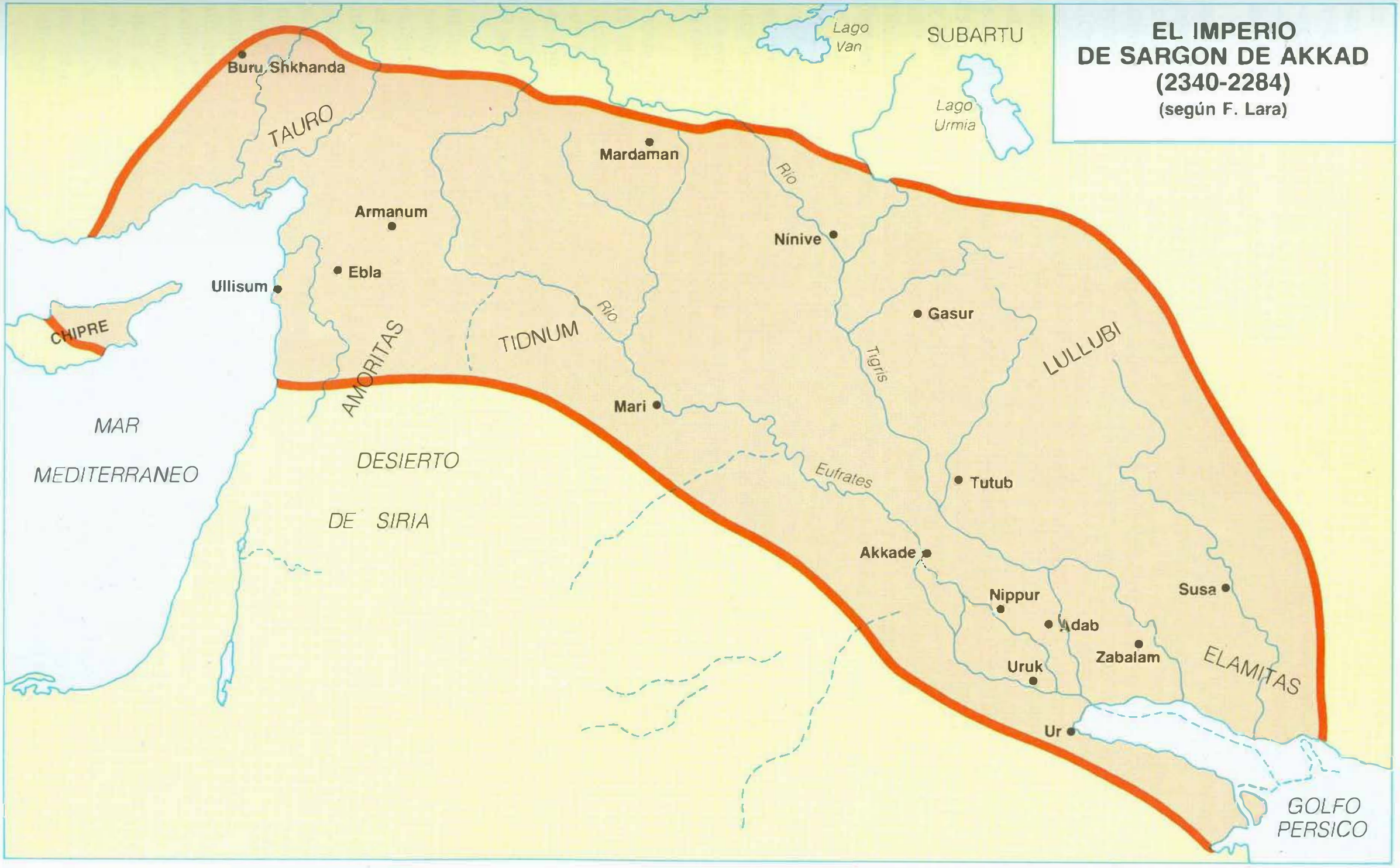
Con una serie de fragmentos de diorita, llegados al Louvre, se ha podido recomponer parte de lo que fue una *estatua de Manishtushu,* sentado sobre regio taburete. Lo poco conservado (51 cm; Museo del Louvre) impide adentramos en cualquier otra consideración.

A pesar de la importancia histórica del rey Naram-Sin (2254-2218), *muy pocas estatuas suyas* nos han llegado. Por la inscripción de una de ellas (47 cm; Museo del Louvre), de diorita, de la que sólo restan los pies, sabemos que perteneció a tal rey. Un pequeño *busto acéfalo,* de diorita (19 cm; Museo del Louvre), en mal estado de conservación, pudo haber pertenecido a Naram-Sin, aunque en la dedicatoria de la pieza se habla de un tal Sharrishtakal, escriba, a quien también pudo pertenecer.

De Sharkalisharri (2217-2193), su sucesor, no conocemos tampoco *ninguna*

EL IMPERIO DE SARGON DE AKKAD (2340-2284)

(según F. Lara)



estatua, si bien el estilo de su época puede deducirse por las estatuas de uno de sus vasallos, el elamita Puzur-Inshushinak, de quien se han hallado cuatro fragmentos de estatuas, localizados en Susa.

Otros fragmentos estatuarios de Mari, representando a *portadores de ofrendas*, y dos pequeños *torsos desnudos*, realizados en piedra bituminosa, muestran el grado de perfección a que el arte acadio llegó a finales del III milenio.

Finalmente, y para no alargarnos más, debemos incluir en este apartado una *enigmática pieza* del Museo del Louvre, de pequeñas dimensiones (13,2 por 5 cm), y en piedra bituminosa, que representa a un león atrapando entre sus fauces la cabeza de un hombre, que se halla acurrucado entre las patas anteriores del animal. Su significado se nos escapa y, desde luego, no puede tratarse de una fiera devorando a un hombre, sino de la representación de alguna escena mitológica que desconocemos.

No se ha hallado, que sepamos, *ninguna estatua de dioses o diosas* de bulto redondo de época acadia, si bien la *escultura pétrea de Inanna-Narundi* de Susa (1,09 m; Museo del Louvre), hecha esculpir por el elamita Puzur-Inshushinak, testimonia la existencia de estatuaria divina de gran tamaño en época acadia.

Los relieves: las Estelas de la Victoria

La escultura acadia tuvo también en el relieve, al igual que había ocurrido en Sumer durante las etapas anteriores, un campo muy apropiado para expresar los nuevos criterios estéticos, cuya finalidad no era otra que exaltar las gestas de sus soberanos.

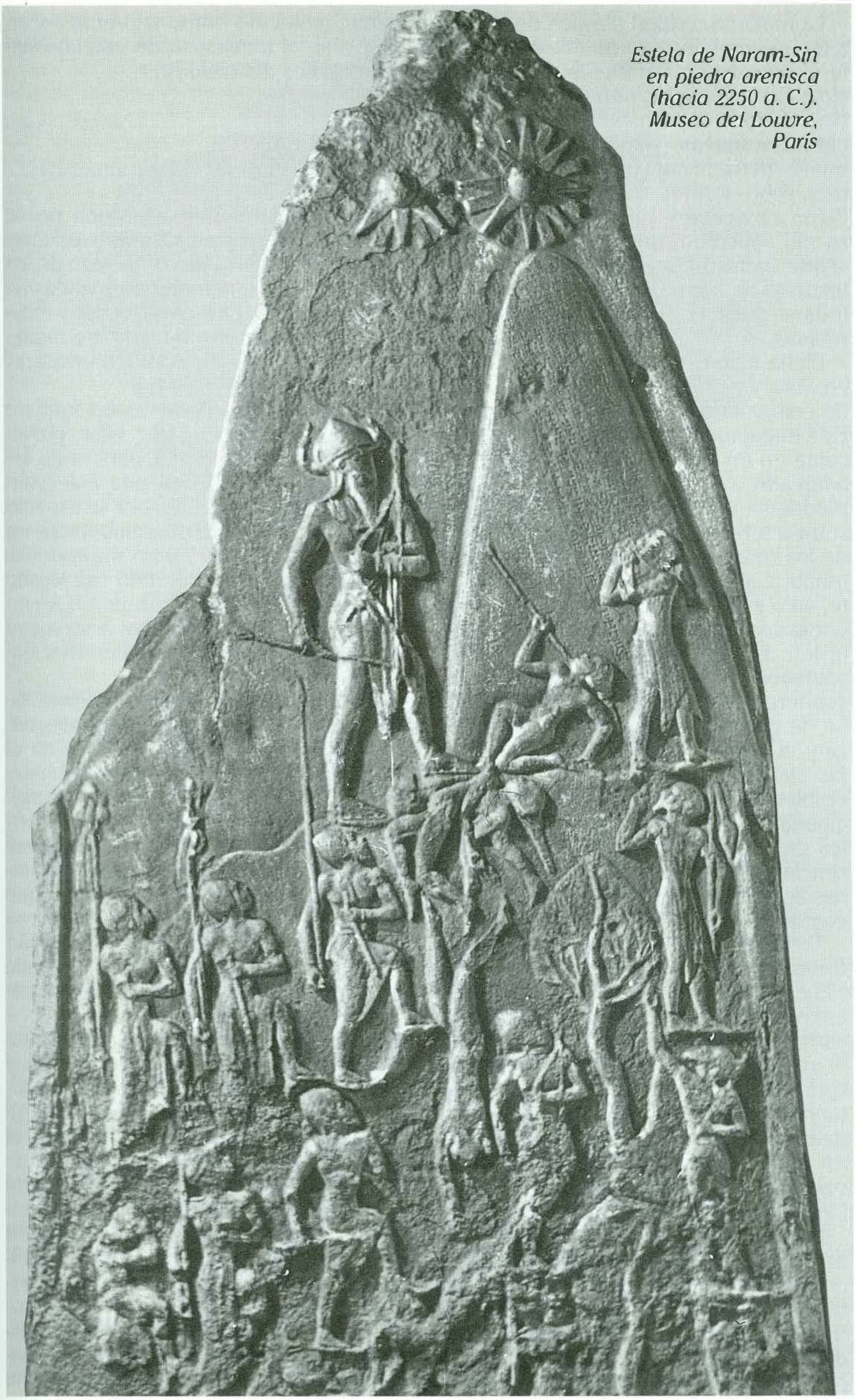
En ese sentido, el relieve acadio, del que interesa la voluntad realista de las escenas, hay que estudiarlo ante todo en las denominadas *Estelas de la Victoria*, testigos del nuevo enfoque temático que significaba la ruptura de las ideas religiosas tradicionales (aunque estuviesen presentes algunos símbolos de divinidades) en beneficio de los propios reyes acadios.

La victoria real fue prácticamente el tema único y exclusivo de tales piezas relivarias que, labradas en algún taller imperial de Akkadé, fueron luego distribuidas por todo el Imperio para así difundir el mensaje de la ideología del monarca.

De la época de Sargón provienen *dos fragmentos de diorita* (hoy en el Museo del Louvre), que formaron parte tal vez de una estela, cuya temática y tipología son todavía subsidiarias de la anterior etapa sumeria. Uno de ellos (50 cm), conserva la decoración de sus cuatro lados, aunque uno en muy mal estado: en el friso inferior vemos a Sargón, asistido por un sirviente con parasol, al frente de su ejército; en el superior, aparece el desfile de siete prisioneros, desnudos y atados, conducidos por un soldado, y la ejecución de algunos otros. El segundo fragmento (54 cm) presenta la gran red repleta de enemigos, sostenida no por un dios (como era el caso de la *Estela de los Buitres)*, sino por el propio Sargón, del que se ha conservado parte de su espalda, brazo y mano derechos. Asimismo, en este fragmento se figura entronizada a la diosa Ishtar, ante quien el rey ha depositado la red.

A Rimush (2278-2270), el hijo y sucesor de Sargón, debe adscribírsele el fragmento de otra *Estela de la Victoria*, decorada en sus dos caras. Lo más novedoso en ella es la clase de armamento que aparece representado, además del tipo de vestimenta, mucho más ligera.

Una *tercera estela de diorita* (restan 46,2 cm) del Museo del Louvre debe fecharse en época de Manishtushu (2269-2255), a pesar de que algunos la consideren de Sargón. El mayor canon de las figuras de los prisioneros, conducidos por un soldado acadio, y la mayor vivacidad compositiva anuncian una nueva fase estética acadia. Debe adscribirse a Manishtushu —¿o quizás a Rimush?— la *Estela de Nasiriya*, en alabastro, cuyos fragmentos se hallan repartidos entre los Museos de Iraq y de Boston. Uno de ellos, con los consabidos prisioneros desnudos atados por los brazos y con los cuellos sujetos con largos palos, nos hace pensar en alguna de las campañas de tal rey llevadas por Cilicia.



Estela de Naram-Sin en piedra arenisca (hacia 2250 a. C.). Museo del Louvre, París

La máxima calidad plástica de las estelas, sin embargo, se manifestó durante el reinado de Naram-Sin. La famosísima *Estela de la Victoria* de este rey habla ante todo no sólo de nuevas concepciones estéticas, sino también de un nuevo mensaje político, dado que la victoria sobre los enemigos se había debido no a los dioses, sino al propio esfuerzo del soberano, que se llega a representar incluso como divinidad (en sus textos ya se había intitulado dios), al retratarse tocado con la tiara de comamentas.

Dicha *Estela* (2 por 1,05 m), hallada en Susa y hoy en el Louvre, había estado colocada originariamente en Sippar. Está trabajada en arenisca rosada y presenta en un único campo compositivo, adaptado a la forma puntiaguda de la piedra, su victoriosa lucha contra la insumisa tribu de los lullubitas, habitantes de los montes Zagros. El rey, a gran tamaño, y armado con hacha de combate, arco y flechas, pone su pie sobre los enemigos caídos, mientras que Satuni, el jefe lullubita le suplica piedad. Los soldados elevan sus rostros desde los senderos que conducen a la montaña a fin de contemplar aún mejor la grandeza y el poderío de su soberano, *rey de las cuatro regiones del Universo*. Tres emblemas astrales (de los siete que originariamente tuvo), representación de los grandes dioses, testimonian la presencia divina, pero es evidente que el rey acadio es quien acapara el interés central.

Todavía a Naram-Sin pertenece un *fragmento de otra Estela* de caliza (55 cm de altura; Museo de Estambul), encontrada en Pir Husein, cerca de Diyarbakir. En dicho fragmento aparece el rey acadio no como un guerrero, sino como un piadoso sacerdote actuando durante la ceremonia de la fundación de un templo, con un peinado un tanto artificioso, semejante al que veíamos en el *casco ceremonial* de Meskalamdug.

De una de las hijas de Sargón, Enkheduanna, a quien ya nombramos anteriormente, nos ha llegado un *pequeño objeto discoidal*, de Ur (26 cm de diámetro; Universidad de Pennsylvania), de gran calidad plástica, sobre cuya superficie se la representa tocada con turbante, actuando como suprema sacerdotisa en el transcurso de una libación ante el dios del cielo An.

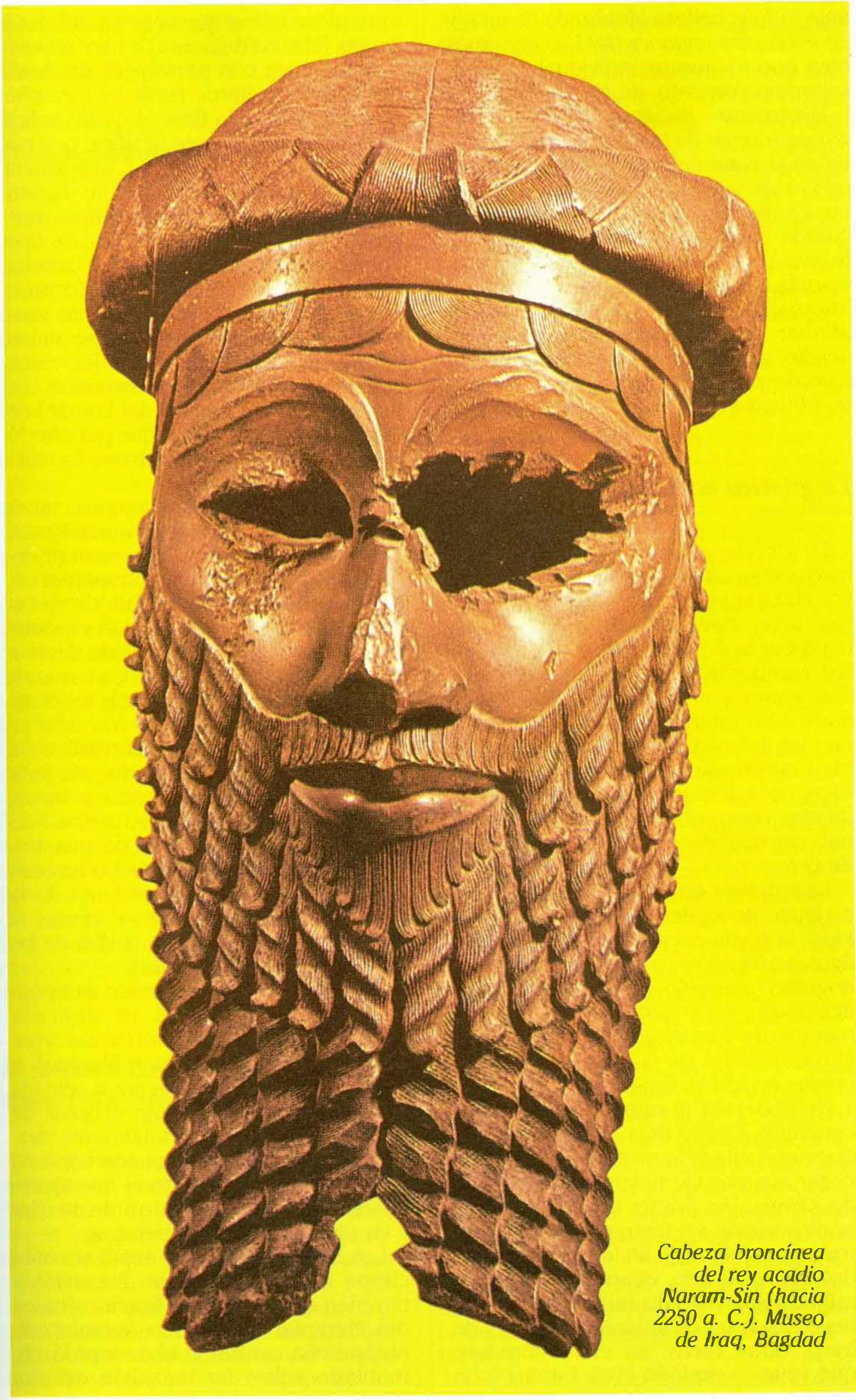
Metalistería

Lamentablemente, se poseen pocos ejemplares de la metalistería y orfebrería acadias, pues dada la nobleza de los materiales en que fueron fabricadas algunas estatuas, numerosas joyas y otros objetos suntuarios, prontamente hubieron de ser saqueados por los invasores qutu.

Entre las obras de pequeño formato que han llegado hay que citar, proveniente del mercado anticuario, una *estatuilla de oro* (hoy en una colección particular) que recuerda por su aspecto a las que ya conocemos, elaboradas en piedra, de Mari; así como un *portador de cabritillo*, en bronce (21,5 cm; Museo de Berlín), que fue localizado en Assur, y cuyos rasgos faciales dan a su rostro un aspecto insólito, como perteneciente a una extraña etnia.

Pieza de gran interés es la figura de un *héroe desnudo*, perfectamente modelada, hallada en Bassetki (hoy en el Museo de Iraq) y de la que sólo ha llegado la mitad inferior (35 cm de altura). Fue vaciada en cobre (restan hoy 160 kg) y lleva en el disco de la base —67 cm— una inscripción de Naram-Sin, por lo que es muy probable que perteneciera a tal rey, representado en el acto de hundir un *clavo de fundación* de algún templo (¿o quizás se halla enarbolando algún estandarte de grueso mástil?).

Sin embargo, la obra máxima de la toréutica acadia es la famosísima y muy divulgada *Cabeza broncínea de Naram-Sin* (36 cm de altura; Museo de Iraq), hallada en una escombrera cercana al templo de Ishtar de Nínive, adonde fue arrojada ya en la Antigüedad tras serle arrebatadas las incrustaciones y ser mutilada intencionadamente (le cortaron las orejas). Esta cabeza, de fina y aquilina nariz, de labios carnosos y bien perfilados, de larga y cuidadosa barba y cabellos recogidos en la nuca en un artístico moño (recuérdese otra vez el casco-peluca de Meskalamdug), irradia



Cabeza broncínea del rey acadio Naram-Sin (hacia 2250 a. C.). Museo de Iraq, Bagdad

ante todo la belleza idealizada de un *rey de las cuatro regiones del Universo* más bien que los rasgos individuales de un soberano concreto, de Naram-Sin.

Finalmente, debemos citar una *segunda cabeza* de tamaño natural, hallada en la zona del lago Urmia, coetánea tal vez de la que acabamos de comentar; es de cobre (34 cm de altura) y se guarda en el Metropolitan Museum de Nueva York. Considerada obra del arte elamita, hoy ya no se duda, en razón de los análisis comparativos realizados, en afirmar que su estilo es plenamente acadio, aunque represente a un personaje de rasgos elamitas, probablemente a Puzur-Inshushinak.

La glíptica acadia

En donde el arte figurativo acadio rayó a gran altura fue en la talla de sellos cilíndricos, en cuyo tratamiento fueron unos consumados especialistas, tanto por la riqueza de temas y la libertad compositiva que supieron desarrollar, como por el tratamiento técnico dado a las diferentes piedras (serpentina, jaspe, cristal de roca, lapislázuli, etc.), con las que elaboraron millares de ellos, cuya demanda fue muy solicitada, incluso como objeto de adorno personal, capsulándose a veces con lámina de oro.

La temática de los sellos acadios era, en líneas generales, de dos tipos: por un lado, la continuación de las bandas de figuras anteriores, con el repertorio iconográfico sumerio tradicional, aunque acadizado; y, por otro, los nuevos argumentos de temática básicamente religiosa, mítica o de la vida diaria, distribuidos en forma simétrica.

No podemos pormenorizar ejemplos concretos a pesar del repertorio tan rico que nos ha llegado, pero sí podemos recoger algunos ejemplares de reconocido interés. Del primer tipo, y siguiendo la disposición en friso, el tema del héroe estrangulando a un león seguía siendo muy cultivado, dentro de una gran minuciosidad de talla (algunos ejemplares en los museos Británico, Louvre y de Iraq); otras veces, es el hombre-toro que vence a un león (Tell Asmar) o un musculoso héroe que vence a búfalos y leones (Museo Británico) o bien una escena de caza con personajes de movimientos muy libres *(sello del escriba Kalki)*. Al segundo tipo, al de los sellos cilíndricos plenamente acadios, que habían ido abandonado la abigarrada composición que suponían las figuras dispuestas en friso, pertenecen las nuevas composiciones simétricas, de tipo heráldico, a las que se añaden cartelas con pequeños textos cuneiformes, como motivo central. Al lado de esos textos, y guardando simetría, se sitúan héroes o sabios frente a animales, como el famoso *cilindro de serpentina de Girsu* (4 por 2,7 cm; Museo del Louvre) de enigmático contenido, y que perteneció a un escriba de Sharkalisharri, llamado Ibnisharrum.

Entre los sellos con composiciones religiosas, que son ahora variadísimas, y en las que los dioses aparecen representados bajo aspectos antropomorfos, hay que reseñar uno de Kish, de ejecución tosca pero de disposición espontánea, que representa la lucha de diferentes divinidades, armadas con mazas. También es de notable interés mitológico el *sello de la Biblioteca Nacional de París*, en el que el dios Shamash viaja, junto a una esfinge, un arado, una jarra y otros objetos en una extraña barca, cuya proa tiene la figura de un dios —¿o demonio?— y su popa la de una serpiente. O algunos sellos de los museos Británico y Louvre, con el tema de la manifestación común de los dioses al amanecer del Año Nuevo *(sellos de los escribas Adda y Zagganita)*.

La escena del banquete, de tanto éxito en épocas anteriores, es sustituida ahora por la de la *presentación del orante ante la divinidad* (Ishtar, Shamash o Enki), la cual aparece de pie o sentada según los casos. No faltan escenas de interpretación difícil o totalmente desconocida, como la que puede verse en un *sello de Eshnunna*, en el que aparece una divinidad serpiente ante un altar y en compañía de otra persona.

Los sellos cilíndricos acadios conocieron una gran área de dispersión y también una larga reutilización (casos del ejemplar hallado en Acemhuyuk, en Anatolia central, o el de lapislázuli, montado sobre un brazalete de oro,

del brazo derecho de la momia del faraón Orsokon I (hacia 924-889), de la XXII Dinastía).

El renacimiento sumerio

Durante el dominio de los qutu, época muy mal conocida por la carencia de fuentes, algunas ciudades sumerias (Uruk, Lagash, Umma, Ur, por ejemplo) fueron capaces de organizarse e incluso una de ellas, en concreto Uruk, con su rey Utukhegal (2123-2113) al frente, tuvo el empuje suficiente para expulsar a los invasores.

Con estas ciudades y sus correspondientes Dinastías se vivió el último período de esplendor de la civilización sumeria, durante el cual se llevaron a cabo grandes realizaciones materiales y notabilísimas obras de arte.

A la floreciente Dinastía de Lagash, con la atrayente —y enigmática— figura del *ensi* Gudea (2141-2122), que a tan altas cimas supo llevar el arte neosumerio, le puso fin la ciudad de Ur, la cual tomó la iniciativa política, llegando a cohesionar su primer rey Ur-Nammu (2112-2095) todo Sumer y Akkad y formar un Imperio que se mantuvo más de cien años. Bajo su último rey, Ibbi-Sin (2028-2004), después de varios intentos de defensa contra las semitas occidentales y los elamitas orientales, un semita vasallo, gobernante en Mari, se apoderó del país. Con esta acción, Mesopotamia volvía a disgregarse en pequeñas ciudades-Estado, las cuales pusieron fin definitivamente a la historia sumeria.

La arquitectura neosumeria: ziqqurratu y templos

Fue durante la etapa de restauración sumeria, en parte coincidiendo con la dominación de los qutu, y sobre todo tras su expulsión, cuando la *arquitectura monumental* llegó en Sumer y Akkad a su máxima expresión, con dos realizaciones fundamentales: la *ziqqurratu*, o torre escalonada, que alcanzaría por fin su más acabado modelo, y el *templo de cella ancha*, probablemente de influencia acadia, y que subsistiría hasta finales del I milenio.

La estructura de las torres escalonadas, que en adelante ya sería uniforme, consistía en un grueso núcleo macizo, de adobes (con capas de cañizo para su mejor fragua), recubierto con ladrillos, de planta cuadrada o rectangular, y con paredes ligeramente en talud. Sobre este núcleo macizo se elevaban sucesivas terrazas, por lo común en número impar, cada vez de menor superficie y altura, comunicadas entre sí por rampas o escaleras, también de ladrillo.

Ur-Nammu, el fundador de la III Dinastía de Ur, ordenó levantar diversas *ziqqurratu* (Ur, Uruk, Eridu, Larsa, Nippur): de todas ellas la mejor conservada es la de Ur (62,50 por 43 por 21,33 m), dedicada al dios Luna (Nannar o Sin) y denominada *Etemenniguru* (Casa cuya alta terraza inspira terror). Estaba estructurada en tres terrazas, accediéndose a la última por una escalera frontal, que era continuación de la escalera principal del primer piso, que se iniciaba exenta, lejos del cuerpo de la torre, y que se complementaba para su mayor majestuosidad con otros ramales laterales adosados a tal piso.

Mención especial debemos hacer de la *ziqqurratu* de Mari, levantada, probablemente en tiempos de Shulgi (2094-2047), sobre una antigua terraza del Dinástico Arcaico (llamada *Macizo rojo)* y un templo dedicado al dios Dagan. Construida totalmente con adobes, presentaba como novedad tres largos muros divisorios, algo distanciados entre sí, a modo de rampas de acceso —sin escaleras— hasta la última terraza.

Dado que este tipo de construcciones tenía entidad autónoma (por lo común se rodeaban de murallas que las separaban de los templos), se ha intentado ver si una nueva ideología religiosa habría producido en la etapa neosumeria tal tipo de edificios. Por lo que se sabe, parece ser que no hubo tal ideología, pues las excavaciones arqueológicas han detectado que las *ziqqurratu* se levantaron siempre sobre las antiguas terrazas de los templos sumerios. Eran, pues, construcciones que continuaban la tradición religiosa de los tiempos anteriores.

También se ha elucubrado mucho so-

bre su funcionalidad. En este aspecto las teorías son diversas, siendo la más plausible aquella que sostiene que se trataría de un lugar destinado a proteger de las inundaciones a la divinidad, o bien la de ser un altar escalonado, al cual se subía para la presentación de ofrendas a los dioses. Una explicación más sencilla, aunque de contenido esotérico, sería la que ve en las torres escalonadas la idea de montaña sagrada, esto es, el lugar habitual donde se manifestaba lo sobrehumano o, si se quiere, el escenario de la comunicación entre la divinidad y los hombres.

Otro extremo discutidísimo es el de si las *ziqqurratu* contaron o no con templos en su última terraza. Algunos textos clásicos (Heródoto al hablar de Babilonia, por ejemplo) permiten presumirlo, pero no hay constatación arqueológica de que fuese así.

Por otro lado, respecto a los *templos neosumerios*, se sabe que su planta se diseñó de acuerdo con dos estancias principales: una *cella* principal, ancha, y con una pequeña capilla auxiliar, y otra estancia situada por delante *(antecella)* de parecidas dimensiones. Ambos ambientes, dispuestos de acuerdo con una estructura axial, mucho más pragmática, obedecían indudablemente a las nuevas exigencias religiosas (rápida recogida de las ofrendas de fieles y tributarios; mayor libertad de acceso para la oración directa ante la divinidad, etc.)

Es también la ciudad de Ur la que mejor nos puede ilustrar sobre el estudio de los templos de esta época, cuyo paradigma se centra en su gran recinto sagrado, en el cual —y adosado al sudeste de la *ziqqurratu*— se halla la más antigua y grandiosa estructura del tipo de *templo de dos estancias*, dedicado en su día a la diosa Ningal, esposa de Sin. Dicho templo, ubicado en el interior del denominado *Giparku*, santuario muy complejo rodeado por una gruesa muralla, comprendía además de las dos cámaras —*cella* y *antecella*—, otra serie de estancias secundarias.

Otro templo de similares características fue levantado más tarde por Amar-Sin (2046-2038), al sur de la misma ciudad, dedicado al dios Enki, con su *cella* precedida de la *antecella* al fondo de un patio. El mismo tipo de estructura se advierte en el templo donde se tributó culto al rey Shu-Sin (2037-2029), divinizado en vida, levantado en Eshnunna por el gobernador Ituria.

Algunos especialistas han querido ver un tercer tipo de arquitectura religiosa en los llamados *templos con cocina sagrada*. En Nippur, por ejemplo, se halló un largo templo de planta rectangular, el *Ekur* (Casa montaña), dedicado a Enlil, situado al nordeste de la *ziqqurratu* de tal ciudad, con una cocina sagrada, en donde se preparaban las ofrendas alimentarias. Su singular planta presenta un portal principal, que estuvo decorado con rampas y nichos; a sus lados existían dos *cellae* con dos estancias comunicadas entre sí, provistas de hogares circulares de grandes dimensiones.

Se argumenta que un *templo análogo a éste* hubo de existir en el Eanna de Uruk, correspondiente a esta época histórica; sin embargo, no ha sido aún encontrado.

De la ciudad-Estado de Lagash, que conoció un gran florecimiento material y cultural durante la dominación qutu, debido sobre todo a su principal gobernador, Gudea, que actuó como verdadero príncipe independiente, apenas nos han llegado restos de edificios religiosos, a pesar del grandísimo número de ellos que, según la documentación, se levantaron en las distintas ciudades dependientes de Lagash.

De todos sus templos merece ser citado el *Eninnu* (Casa cincuenta), dedicado al dios Ningirsu, construido en Girsu, el centro sagrado y administrativo del Estado. Conocido el templo ya en época del Dinástico Arcaico, sería con Ur-Baba (2155-2142) cuando recibiría una amplia remodelación, para ser reformado y ampliado considerablemente por su yerno y sucesor Gudea, quien lo hizo —según sus textos— parejo en esplendor al *Ekur*, el templo de Enlil.

Sin embargo, a pesar de las numerosas referencias que se poseen del *Eninnu*, es muy poco lo que se puede decir de él, tanto de su arquitectura (dimensiones, estancias, capillas, patios) como

Estatua sedente en diorita del ensi *Gudea de Lagash (hacia 2130 a. C.). Museo del Louvre, París*

de su valoración artística: decoración, mobiliario, utillaje, estilo. Incluso, los arqueólogos de comienzos de siglo, cuando lo excavaron, cuestionaron su ubicación, decantándose al final por situarlo en el Tell A de Telloh (Girsu), en base a la gran cantidad de ladrillos allí aparecidos con el sello de Gudea y otros objetos de arte, estatuas sobre todo.

Por lo que respecta a Mari, controlada por gobernadores dependientes de Ur durante la etapa neosumeria, el antiguo *Templo de Ninkhursag* conoció una ampliación, al dotársele de un airoso pórtico sostenido por dos columnas, obra llevada a cabo por Niwar-Mer. Sin embargo, fue Ishtup-ilum, hijo de Ishme-Dagan, quien llevó a cabo la construcción de un templo de nueva planta, el *Templo de los leones*, que levantó sobre un zócalo de adobes y adosó al sur de la imponente *ziqqurratu* mariota. Tal templo, dedicado al dios Dagan (que no debemos confundir con el que había quedado enterrado en la torre escalonada), ornamentado con diversos leones de bronce, era de modestas proporciones (15,40 por 9,20 m) y poseía un santuario oblongo con cuatro altares en forma de lechos, destinados, probablemente, a las *incubationes* de los sacerdotes o al rito hierogámico.

Palacios, edificios y tumbas reales

La arquitectura civil neosumeria es poco conocida, pues la mayoría de los palacios fueron destruidos en su totalidad, dados los avatares de la historia de Mesopotamia (caso de los de Ur-Baba y Gudea en Lagash) o bien se construyeron sobre ellos, posteriormente, otros edificios (palacio de Mari, por ejemplo).

En Ur, dentro del recinto sagrado o *Egishshirgal*, Ur-Nammu edificó el *Ekhursag*, luego agrandado por su hijo Shulgi, dividido en dos grandes sectores, uno público, con grandes salas, y otro privado, destinado a la familia real y a sus servidores. A pesar de lo poco que nos ha llegado de tal palacio, existen notables semejanzas con las construcciones acadias de Assur y Tel Brak, a las que ya se aludió en páginas anteriores.

En el mismo recinto sagrado se levantó otro interesante edificio, el *Edublalmakh* (Casa de las tablillas ensalzadas), transformado siglos después en un santuario, ante cuya monumental puerta se impartía justicia. No lejos de él, y al sur del gran patio de Nannar, se construyó el *Enunmakh* (Casa de la gran tesorería), el almacén del templo de Ur.

En la ciudad de Eshnunna se edificó junto al lado occidental del templo de Shu-Sin, por orden del gobemador Ilushuilia, un *palacio provincial*, formado por un conjunto arquitectónico de tres sistemas de patios. El más cercano al templo presentaba dos grandes estancias rectangulares, el Salón del trono y un Gran salón, a las cuales se accedía por laberínticas habitaciones y largos cuartos de guardia; el segundo patio presentaba a su alrededor dependencias administrativas y los aposentos del gobemador; finalmente, el tercer sistema —el más occidental de todos— repetía en buena parte la planta del templo de Shu-Sin, con patio, *antecella* y *cella*, con lo que venía a ser una especie de capilla complementaria, usada a modo de Salón de audiencias.

Pocos datos tenemos para evaluar las *tumbas reales neosumerias*. En Ur, se localizaron los restos del *complejo funerario de Shulgi y Amar-Sin*, quienes lo levantaron en la zona sudoriental del gran recinto sagrado del cementerio real de la I Dinastía. Sobre una estructura hipogea, de unos 10 m de profundidad, abovedada y formada por dos estancias (una con dos tumbas dobles, la otra con una tumba simple), se edificó un piso formado por un cuerpo central (el de Shulgi) y dos alas anejas (construidas por Amar-Sin). A pesar de sus mayores proporciones (64 por 24 m, aproximadamente) este complejo arquitectónico, en donde se celebraban las ceremonias funerarias, era un calco de las casas de la época.

En Girsu se localizó también un *hipogeo principesco*, perteneciente a Ur-Ningirsu (2121-2118) y a su hijo Pirigme (2117-2115), formado por dos conjuntos, separados por un pasillo, en cada uno de los cuales existían dos pequeñas cámaras mortuorias, encerradas por espesas murallas en forma de tridente. En algún sector se reutilizaron la-

drillos planoconvexos, elemento constructivo que había dejado de emplearse hacía muchísimo tiempo.

La escultura de Lagash y de Ur

Si, como hemos visto, de la ciudad de Lagash no tenemos prácticamente ningún resto de palacios ni de templos, en cambio nos ha llegado una abundantísima *colección de estatuas*, en su mayoría trabajadas en diorita y otras piedras duras, que se amoldaban por sus propiedades a la fijación del concepto estético de la nueva etapa.

Del fundador de la II Dinastía lagashita, Ur-Baba (2155-2142), poseemos *una sola estatua* de diorita (68 cm; Museo del Louvre), documentada con toda seguridad gracias a la inscripción que presenta; la misma, muy mutilada (le falta la cabeza y la parte inferior del cuerpo), lo representa en actitud orante, con las manos cruzadas delante del pecho y vestido con toga. Posiblemente, le pertenezca también *una estatuilla* de diorita (35 cm; Museo del Louvre), anepígrafa, de cráneo y rostro rasurados y de tosca disposición volumétrica.

Sin embargo, *es de Gudea de quien más estatuas sedentes o erectas, a menudo mutiladas, se posee* (una treintena larga), labradas casi todas en diorita, piedra traída, como dicen sus inscripciones, *de la montaña de Magan*. Vistas en su conjunto, dan una impresión de fuerza y de grandeza, dentro de una uniformidad que, aunque parece idealizada, es engañosa, pues en ellas se aprecian —si se observan con meticulosidad— diferencias singulares tanto en los rasgos anatómicos, como en su articulado plástico.

En la mayoría se halla vestido con toga, que le deja al descubierto el hombro y el brazo izquierdos, y tocado con un encasquetado bonete de lana rizada, e invariablemente con los pies descalzos y dedos bien diferenciados sobre un podio; en casi todas aparece con las manos juntas —palma con palma— delante del pecho, en actitud de piadoso devoto y con la cabeza y barba rasuradas. Muchas, finalmente, al haber sido dedicadas a diferentes divinidades, llevan inscripciones de alto interés religioso.

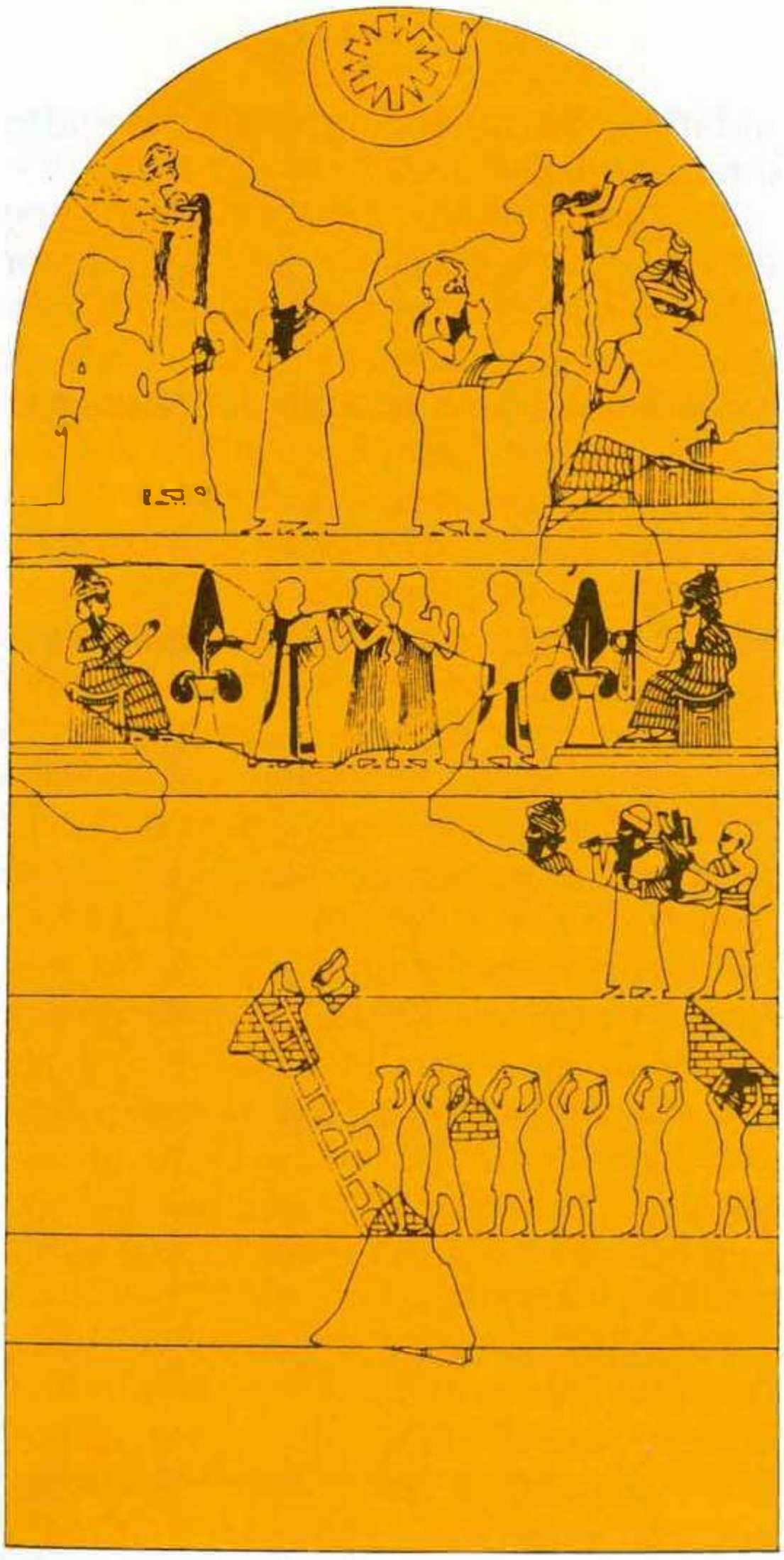
Un buen número de sus estatuas (hoy en el Louvre) proviene de Girsu, lugar en donde fueron reunidas por el rey arameo Adad-nadin-akhe en el siglo II a. C. en el palacio que levantó sobre las ruinas del templo Eninnu; otras, procedentes de excavaciones clandestinas se hallan repartidas por diferentes museos y colecciones del mundo (incluso nuestro Museo Arqueológico Nacional posee la cabeza de una de ellas).

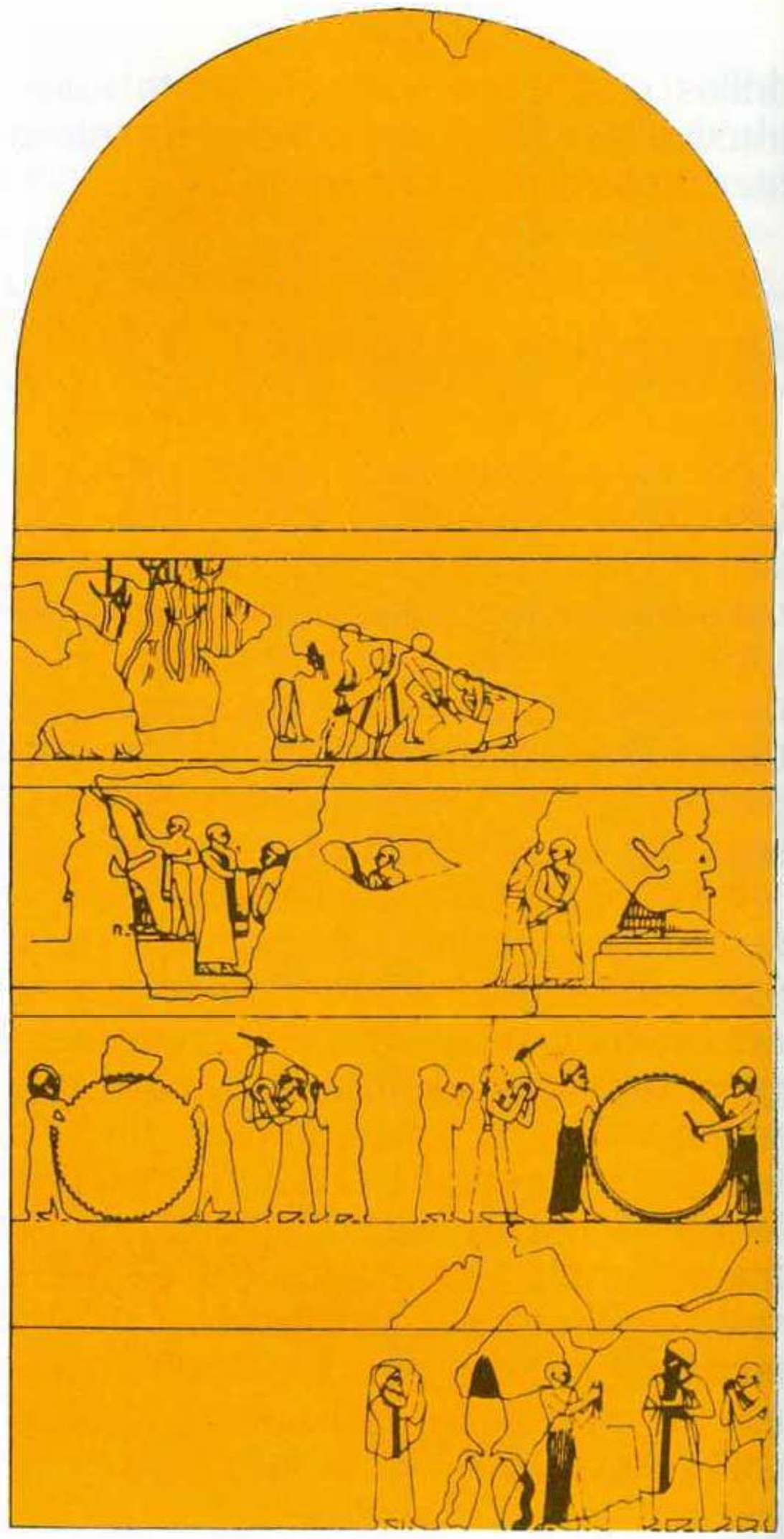
Es imposible reseñar y describir aquí, una por una, las *estatuas de Gudea*, pero debemos recordar, entre las que lo representan de pie, las conocidas como *Gudea de hombros estrechos* (1,40 m), *Gudea de hombros anchos* (1,40 m), *Pequeño Gudea de pie* (1,24 m) —las tres lamentablemente acéfalas—, *Gudea con la vasija manante* (62 cm) y *Gudea del Museo Británico* (73 cm), esta última anepígrafa y con la particularidad de que cuerpo y cabeza pertenecían a dos estatuas diferentes.

Entre las que lo representan sentado, hay que destacar las conocidas como *Gudea colosal* (1,58 m), *Gudea con el plano de arquitecto* (93 cm) —ambas también acéfalas—, *Gudea con la regla de arquitecto* (86 cm) y *Gudea sentado* (45 cm), quizás la más divulgada de todas y único ejemplar completo (si bien fragmentado en dos secciones) extraído en unas excavaciones.

De las *cabezas de Gudea*, que formaron parte de estatuas completas de diferentes tamaños, la más significativa es la *Cabeza del Louvre* (24 cm), conocida también como *Cabeza con turbante*, que lo representa en plena madurez; es de gran efecto plástico, a pesar de tener mutilada la nariz y los labios. Le siguen en interés, por diversas razones, las *cabezas de Filadelfia* (10 cm), *Boston* (23 cm) y *Leyden* (14 cm).

Del hijo de Gudea, Ur-Ningirsu, nos han llegado *tres estatuillas*, de parecida disposición a las de su padre. La más famosa, de alabastro yesoso (55 cm de altura total), que se expone alternativamente en París y Nueva York, dado que al Louvre pertenece el cuerpo y al Metropolitan Museum la cabeza, lo representa de pie, sobre un redondo pedestal en el que se figuran relieves alusivos





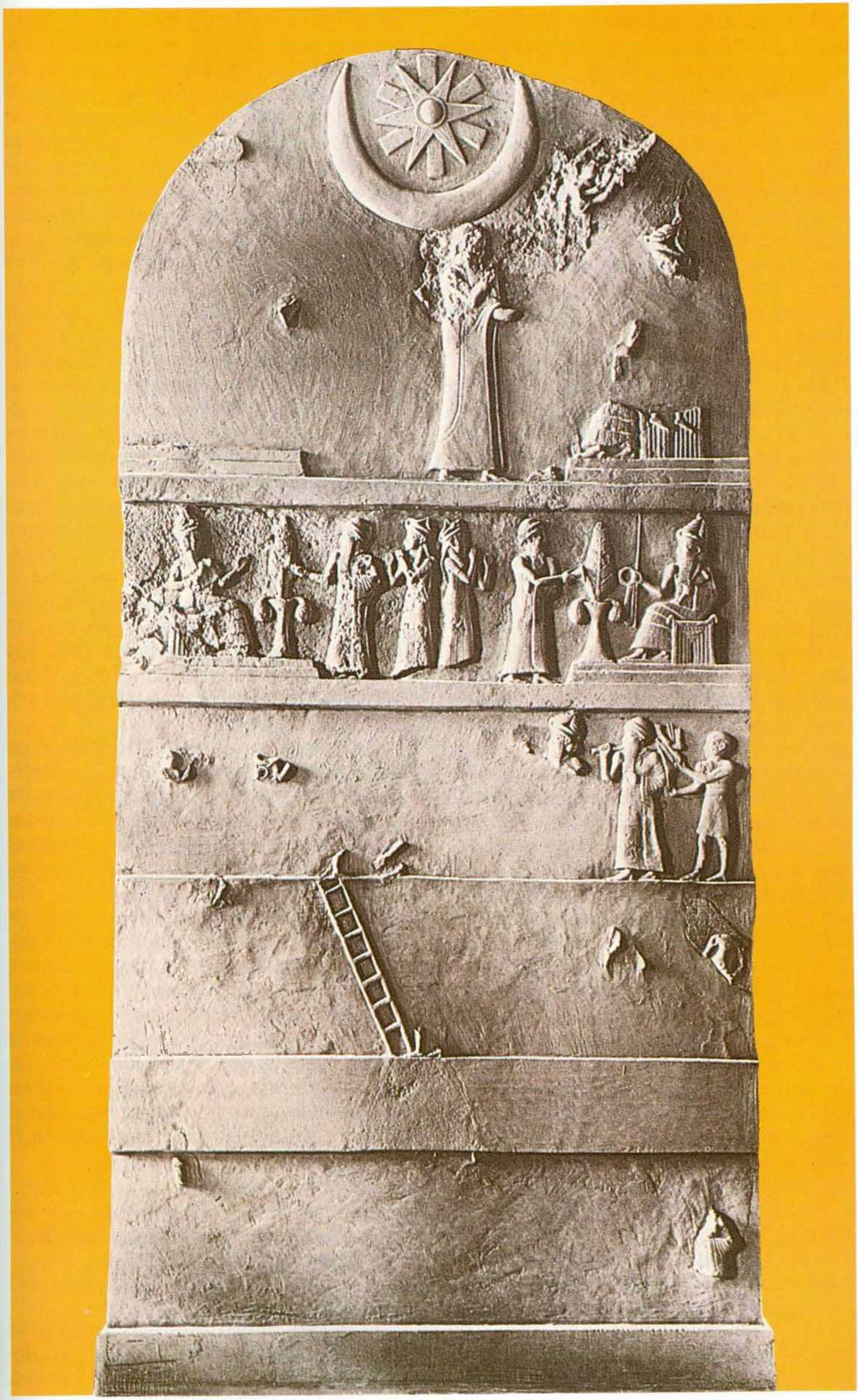
Derecha, cara anterior de la estela de Ur-Nammu en piedra caliza 3 × 1,5 m (finales del III milenio a. C.), Museo de Pennsylvania. Arriba, reconstrucción ideal de las dos caras según W. Orthmann

a los tributos recibidos por sus victoriosas empresas militares. Las otras dos son, en realidad, *bustos* que guarda el Museo de Berlín: uno de ellos, en diorita (17 cm), de magnífica factura, lo presenta ya algo alejado del prototipo de Gudea, con larga barba rizada y peluca de ondulantes líneas en forma de voluminoso casquete; el otro busto, de muy mala factura plástica, lo figura portando un cabritillo.

Las excavaciones arqueológicas aún proporcionaron otras esculturas, en su mayoría muy troceadas, y que no han podido ser asignadas a ningún otro componente de la II Dinastía de Lagash. Se han podido aislar *bastantes fragmentos*, pertenecientes a *troncos, manos y cabezas*, éstas con rasgos personales, alcanzando la categoría casi de retratos. De entre ellas es modélica la *Cabeza de Berlín*, en blanca caliza (13 cm), de rostro y cráneo rasurados, y que perteneció a la estatua, quizá, de un sacerdote.

De esta época son también algunas *figurillas femeninas de bulto redondo*, con inscripciones o sin ellas, llegadas en lastimoso estado, las cuales nos permiten conocer el aspecto de las mujeres de la primera etapa neosumeria. La más famosa, y en verdad una de las más perfectas estatuas femeninas de la época de Gudea, es la *Dama de la toca* (17 cm; Museo del Louvre), labrada en esteatita verde, y que representa a una mujer de la alta nobleza o, según otros, a una de las esposas de dicho *ensi*.

Le siguen en interés otras *dos estatuas*, consagradas por la vida de Gudea, y que han llegado desgraciadamente acéfalas: una, de caliza (13 cm; Museo del Louvre), de pie, con las manos juntas, representación quizás de Ninalla, la



primera esposa de Gudea; y otra, de alabastro (7 cm; Museo de Estambul), recubierta de ricos vestidos.

Diferentes cabezas, localizadas en Girsu y Ur, principalmente, correspondientes a otras tantas *figuritas de anónimas damas*, enriquecen la plástica de bulto redondo de la II Dinastía de Lagash.

A pesar de que conocemos el rostro y porte del fundador de la III Dinastía de Ur, Ur-Nammu, por algunas *estatuillas metálicas de fundación*, y sobre todo por los *fragmentos de su estela*, que después analizaremos, de él no nos ha llegado, hasta ahora, ninguna estatua.

De su hijo Shulgi, en cambio, poseemos bastantes, labradas en diorita y esteatita oscura, todas fragmentadas y decapitadas. La más completa, (26 cm; Museo de Iraq), localizada en Ur, le representa de pie, vestido con túnica. Otra, minúscula (7 cm; Museo del Louvre), portando un animal de sacrificio sobre su pecho. De su *estatua más original* (hallada en Girsu y hoy en el Louvre), destinada probablemente a ser llevada en procesión, sólo se ha conservado su parte inferior (restan 13 cm de altura); representaba al rey en actitud de marcha, con la piema y pie izquierdos ligeramente avanzados.

Tampoco conocemos *ninguna estatua* de los tres sucesores de Shulgi (Amar-Sin, Shu-Sin e Ibbi-Sin), a pesar de que muchas de sus inscripciones hablan elogiosamente de ellas.

A finales del III milenio puede datarse un *Torso real* (Museo de Estambul), en diorita, encontrado en Nippur; aunque le falta la cabeza, se conserva buena parte de la barba que ennoblecía el rostro. Hubo de pertenecer a algún personaje importante, como hace suponerlo el grueso collar de perlas y el brazalete de su muñeca derecha. Muy similar a éste es otro *Torso de Susa* (27,5 cm; Museo del Louvre), en caliza, probablemente trabajado también en Nippur, y que fue llevado a Susa como botín.

Finalmente, concluimos este apartado con la reseña de tres magníficas estatuas de bulto redondo, del taller de Mari, correspondientes a tres de sus *shakkanakku* (gobernadores), Puzur-Ishtar, Idi-ilum e Ishtup-ilum, todas de magnífica factura. La *estatua de Puzur-Ishtar* (la cabeza, propiedad del Museo de Berlín, y el cuerpo, del de Estambul), hallada en Babilonia, fue labrada a tamaño natural, en diorita (1,73 m) y todavía siguiendo el concepto acadio de la realeza, esto es, bajo el aspecto de una divinidad. Tal gobernador, de noble rostro, con larga barba de rizos, está tocado con la tiara de cornamentas y vestido con una entallada túnica, terminada en bien perfilados flecos. Aun de mayor calidad es la *estatuilla de Idi-ilum* (41 cm; Museo del Louvre), en esteatita; aunque le falta la cabeza, quedan restos de su larga barba, similar a la de Puzur-Ishtar; el vestido y la regia sobrevesta, orlada de cuentas y borlas de finísimo trabajo, son mucho más recargados que los del gobernador antes citado, su predecesor en el trono de Mari. La *estatua de Ishtup-ilum* (1,52 m; Museo de Aleppo), en negro basalto, y mucho más divulgada, presenta una estructura plástica de formas muy simplificadas, lo que la pone en parangón con alguna de las estatuas de Gudea de Lagash. Hallada intacta en el palacio de Mari (sólo tiene aplastada la nariz), sus rasgos anatómicos hablan de la fuerte semitización que alcanzó tal ciudad a finales del II milenio.

De entre las obras de arte menor, de bulto redondo, hay que recordar, siquiera sea brevemente, diferentes figuras de la *animalística neosumeria*. Las piezas más características fueron los pequeños *bisontes echados* (el Louvre atesora tres magníficos ejemplares de Girsu), con cabeza humana tocada con la tiara de la divinidad, piezas evidentemente mitológicas tomadas de la pasada glíptica acadia; le seguían los *leones*, de los cuales nos han llegado algunos fragmentos de Girsu, de época de Gudea, y otros de Eridu, éstos ya del 2000; y los *ánades* de fina volumetría, que ejemplificamos en el hermoso *peso de cinco minas*, con el nombre de Shulgi, hoy guardado en el Museo de Iraq.

El relieve neosumerio. La estela de Ur-Nammu

El relieve neosumerio, al igual que la escultura de bulto redondo, en su deseo de copiar viejos modelos, volvió a

poner de moda las *antiguas placas perforadas* de carácter votivo, totalmente en desuso durante el Imperio acadio. Estas placas, sobre todo las procedentes de Girsu, nos han llegado muy troceadas, siendo los *fragmentos* más interesantes dos del Museo del Louvre, de época de Gudea: en uno, se ve a dicho *ensi* en una escena de presentación ante su dios personal Ningishzida, y en el otro se figura al dios Ningirsu en el contexto de una escena de nupcias sagradas.

Sin embargo, donde mejor puede estudiarse el relieve neosumerio es en las *estelas*, a pesar de que nos hayan llegado muy fragmentadas. Si bien copiaban prototipos de épocas anteriores, la ideología contenida en ellas es radicalmente distina. Ahora sólo se intentará perpetuar los servicios ofrecidos a los dioses, no las hazañas guerreras, como en los casos de Eannatum o Naram-Sin. Sin embargo, no podemos negar tajantemente la existencia de *Estelas de Victoria* en esta fase histórica; pero lo que sí es cierto es que hasta ahora no han sido descubiertas.

De Gudea poseemos referencia escrita de las variadas que hizo levantar en los templos de su ciudad-Estado: en el Eninnu, por ejemplo, dispuso nada menos que *siete estelas*, de unos 3 m de altura cada una, dándoles incluso un nombre propio. Eran de aspecto similar a la de Eannatum, que ya vimos; es decir, en forma de largo paralelepípedo, redondeado por su parte alta, a modo de arco de medio punto.

Con varios fragmentos, los especialistas han intentado reconstruir *una de aquellas estelas*, en concreto la que rememoraba la *reconstrucción del Eninnu*, cuyo proceso conocemos por un magnífico himno, copiado en dos gruesos *cilindros de arcilla* (hoy en el Museo del Louvre).

Diferentes vasos, pilas de consagración, mazas y platos de comienzos de la fase neosumeria presentaban también relieves. Los ejemplares más divulgados son los de Gudea, sobresaliendo de entre ellos su *Vaso de libaciones* (23 cm; Museo del Louvre), tallado en esteatita a modo de largo cubilete y que había consagrado a su dios personal. La superficie aparece decorada con un relieve heráldico de claro simbolismo ctónico: dos serpientes entrelazadas, lateralmente escoltadas por dos seres híbridos a modo de dragones que enarbolan largas espadas curvilíneas.

Muy cercana en estilo, disposición, concordancias iconográficas y, sobre todo, finalidad ideológica de las *estelas de Gudea*, estuvo la gigantesca *Estela de Ur-Nammu*, que se encontró fragmentada en el recinto sagrado de la *ziqqurratu* de Ur y que hoy conserva el Museo de la Universidad de Pennsylvania.

Tallada en una losa de caliza (3 por 1,5 m), presentaba sus dos caras recubiertas por una serie de relieves distribuidos en cinco frisos. En la cara anterior, en la parte superior y bajo unos símbolos astrales —de Sin y de Shamash— se ofrece la presentación del rey, de pie, en una escena doble y prácticamente simétrica, ante los dioses Sin (a la derecha) y su esposa Ningal (a la izquierda), asistidos por dos divinidades que derraman el Agua de la Vida. En el segundo friso, Ur-Nammu, cuya imagen se repite también dos veces, efectúa una doble ceremonia cultual, libando sobre arbustos plantados en altos tiestos y ante los mismos dioses, sentados en sendos tronos. Sin le presenta *la cuerda y la vara de medir*, elementos necesarios para la tarea constructora que va a emprender el monarca. Por debajo, en los tres registros restantes, se suceden variadas fases de la edificación del monumento religioso.

En la cara posterior se ven, en los cuatro frisos inferiores (falta el superior), aunque de modo fragmentario, sacrificio de animales, escenas de música, así como la ceremonia de adoración de una estatua del propio Ur-Nammu.

En Susa se localizó *otra estela* (llevada como botín), no adscrita todavía a ningún soberano neosumerio. De la misma (restan 80 cm de altura; Museo del Louvre), sólo nos ha llegado la parte superior, en donde bajo un grandioso símbolo solar, una divinidad hace entrega de la cuerda y la vara de medir a un príncipe que efectúa una libación ante un arbusto.

Del rey Shulgi (de quien no nos ha llegado ninguna estela) poseemos un

Arriba, toro androcéfalo de Girsu (hacia 2130 a. C.). Museo del Louvre, París. Derecha, vaso de plata de Enmetena (hacia 2400 a. C.). Museo del Louvre, París

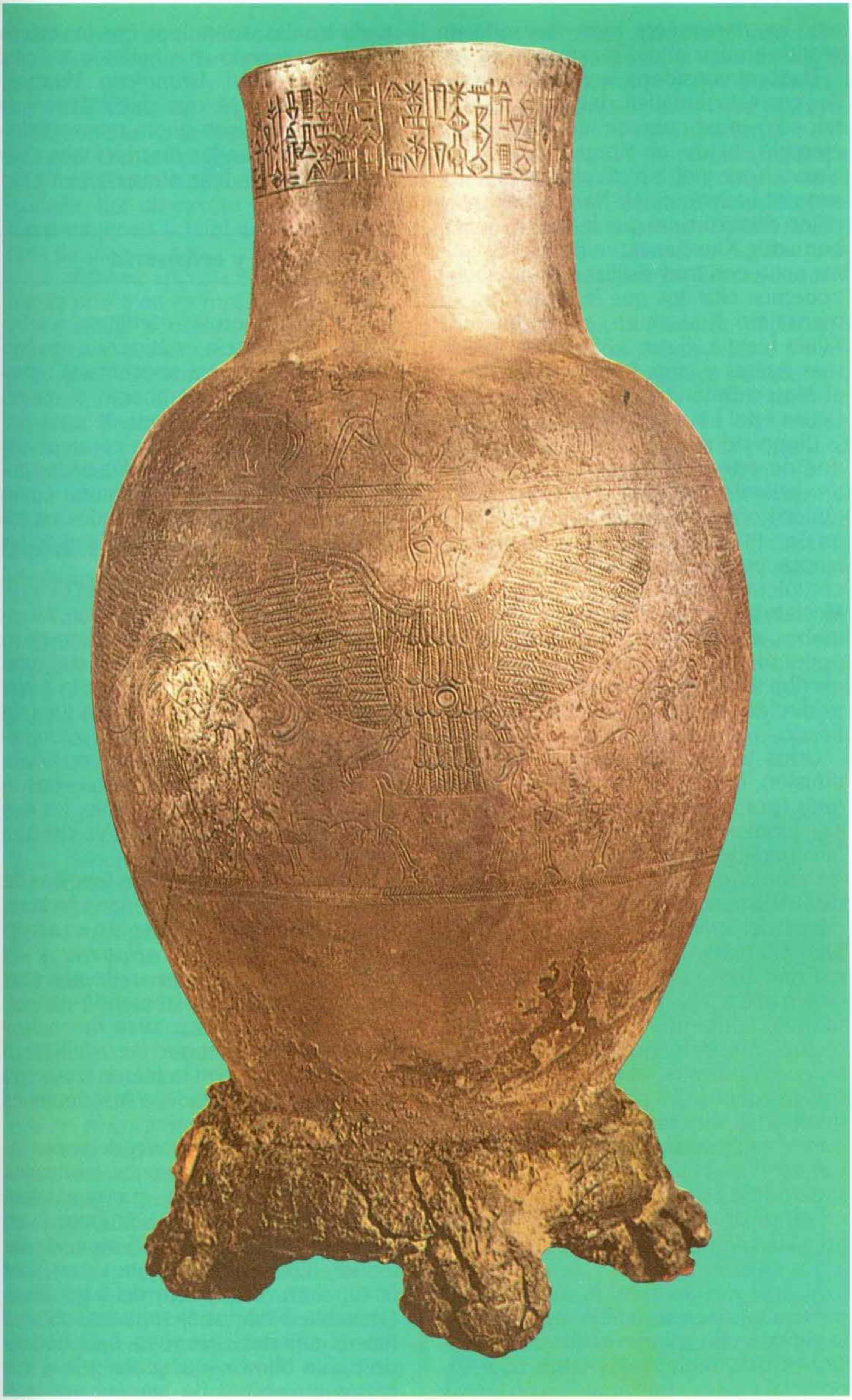
magnífico y grandioso *relieve rupestre* (4 m de altura), que mandó grabar en Darbaud-i-Gawr, en el Kurdistán, con ocasión de su victoria contra los lullubitas. Se trata, en realidad, de una copia de la *Estela de la Victoria* de Naram-Sin, en la que el rey neosumerio se presenta en idéntica postura a la del rey acadio, pisoteando los cuerpos de sus enemigos vencidos. A su reinado pertenece también el fragmento de una *tablilla votiva* de esteatita (14 cm; Museo del Louvre), procedente del mercado anticuario: el relieve es de muy buena calidad y, aunque algunos consideran que la figura representada es una imagen de la reina Ninsun, lo cierto es que se trata de una alta sacerdotisa de ignorado nombre.

Los sellos cilíndricos

Los sellos cilíndricos neosumerios, tallados en diferentes clases de piedras (lapislázuli, diorita, serpentina, hematites, sobre todo) presentan, como no era menos de esperar, una variadísima temática, aunque el argumento preferido, repetido una y mil veces, es el de la *escena de presentación*, invariablemente ante el símbolo del creciente lunar, clara alusión al dios Sin.

Si al comienzo de este renacimiento de todo lo sumerio, los *temas animalísticos y de la vida cotidiana* aparecen con relativa frecuencia, aunque con tratamientos algo descuidados, visibles en los ejemplares con decoración de pájaros, cisnes, barcos, etcétera, luego alcanzaron verdadera categoría artística.

La escena de presentación, que ya conocemos por las estelas, de las que antes hemos tratado, aparece bastante unificada, con pocas variaciones, en la glíptica de esta época: un adorador es conducido por una diosa ante una divinidad sentada (usualmente, otra diosa y más raramente un dios o un rey deificado), ataviada con el vestido de volantes y en actitud de alzar la mano, en gesto de acogida. La divinidad se halla siempre vuelta hacia la izquierda, tocada con la tiara con el par de cornamentas, y el adorador aparece en todos los ejemplares con la cabeza y el rostro rapados,



esto es, ritualmente puro, llevando un vestido similar al del ser divino.

Dado el considerable número de sellos con esta temática, debemos reseñar tan sólo unos cuantos: de Gudea, por ejemplo, el de la Morgan Library de Nueva York y el tan divulgado del Museo del Louvre; de Ur-Nammu, el magnífico cilindro-sello que le dedicó su gobemador, Khashaner, en donde las figuras aparecen muy estilizadas; de Shulgi podemos citar los que le dedicaron su mensajero Kudashum, su portatronos Kilula (éste 5,35 por 3,35 cm, de bellísimas figuras y larga inscripción, hoy en el Museo Británico) y su pastor Nikala (Museo del Louvre).

Digno de ser citado por la variante que de este tema presenta, es el *cilindro-sello de Uruk* (hoy en el Museo Británico) ofrecido por la vida de Shulgi, en donde el adorador, cuyo nombre se ignora por hallarse la inscripción incompleta, se halla solitario ante el dios Meslamtae'a y un dragón, sosteniendo ambos el caduceo divino. De Ibbi-Sin podemos reseñar el que le dedicó su escriba Erradan, personaje que es introducido por una diosa ante el rey deificado.

Otros temas, que tuvieron también difusión, fueron los del *personaje solitario* (por lo común un dios o una diosa), junto a un largo texto que ocupaba la superficie del sello; el de los *animales fantásticos* que a modo de Pájaro de la Tormenta atacan animales; las escenas del *sacrificio ritual de animales* ante altares y divinidades; y la del *héroe* que aplasta al enemigo con su pie o bien ataca a las fieras. De toda esta temática contamos con muy buenos ejemplares, debiendo citar únicamente, como muestra, el *sello cilíndrico de Urlugaledina* (6,10 por 4,50 cm), con la figura del dios-visir Edinmugi, bellamente estilizada, a quien se lo dedicó; y *el del oficial Lugalsatran,* dedicado al sacerdote Lushara, sello decorado con un ser mixto con cabeza de león y cuerpo y alas de águila en el acto de atacar a dos ciervos.

Al final del período, la inestabilidad política también se reflejó en el arte de la glíptica, con cilindro-sellos de dimensiones más reducidas y labra más superficial y tosca, nuevamente con temas tradicionales, sobre todo con los típicos héroes atacando o venciendo a fieras (un *cilindro del Ashmolean Museum,* por ejemplo). Ni que decir tiene que muchos sellos son ahora reaprovechados, borrándose las inscripciones existentes y poniéndose otras en su lugar.

Metalistería y orfebrería

Muy pocas son las esculturas y relieves de importancia estética que nos han llegado de la época neosumeria trabajados en metal. Sin embargo, sí poseemos bastantes ejemplares de unas singulares piezas, conocidas como *dioses de clavo* (muy divulgados los de la época de Gudea), que funcionaron como *clavos de fundación,* y hallados en los fundamentos de la casi totalidad de los templos neosumerios.

Tales piezas representan a un dios semiarrodillado, vestido con faldón, asiendo con sus dos manos un grueso clavo que mantiene verticalmente. Estas estatuillas, con textos inscritos por lo general, tocadas al principio con la tiara de cornamentas, pasaron luego a ser representaciones de los soberanos, no faltando, a veces, clavos fundacionales en forma de animales (por ejemplo, los dos ejemplares de *Toros yacentes* del Museo del Louvre).

Diversos museos poseen figurillas de fundación en cobre o bronce con la *representación de Gudea* (o de un sacerdote sustituto), *de Ur-Nammu* y *de Shulgi.* La disposición suele ser muy parecida: de pie, sosteniendo una esportilla en la cabeza, torso desnudo y ajustado faldón hasta las rodillas (o hasta los pies), con la pierna izquierda ligeramente avanzada e inscripciones conmemorativas.

Dentro de este apartado, debemos incluir los *protomos de leones,* fabricados con lámina de bronce, que guardaban el interior del *Templo de Dagan,* en Mari, llamado por ellos *Templo de los leones,* construido, según vimos, por Ishtup-ilum. El aspecto de tales fieras (se habla de varios ejemplares) con sus fauces abiertas, sus vivos ojos hechos de caliza blanca y esquisto gris, y sus garras en actitud de ataque, era real-

mente feroz, cumpliendo así el papel simbólico de guardianes del recinto sagrado.

En el *Templo de Ishtar* de Assur (nivel E, coetáneo a la época neosumeria) apareció una única *figurilla de bronce*, muy elegante, aunque también muy oxidada. Era un exvoto y representaba a una mujer en actitud de oración, figurada de pie.

La *orfebrería* de esta época es francamente pobre en ejemplares. De la época de Shulgi podemos reseñar un extraordinario *pendiente de oro*, dedicado a la diosa Geshtinanna, formado por tres barquillas unidas entre sí. También nos han llegado *cápsulas áureas* que sirvieron para enriquecer algunos sellos cilíndricos.

Las pinturas murales de Mari de época neosumeria

El palacio de Mari, verdadero foco de arte, fue realzado ya desde sus primeras fases constructivas con esculturas y, por supuesto, con pinturas, de las que han llegado notables testimonios de época neosumeria y paleobabilónica.

Indudablemente, el sector palacial neosumerio, levantado por el *shakkanakku* Ishtup-ilum, y en el cual se hallaba la denominada *Sala de audiencias*, fue decorado con pinturas parietales, aplicadas directamente sobre la arcilla de sus enlucidos muros. Destruidas en su mayor parte, sus escasos restos testimonian *escenas religiosas*, que nos ambientan por la convención de sus figuras, por el vestuario y por el variado utillaje descrito, en los últimos momentos del III milenio.

Toda su temática se distribuyó al menos en *cinco grandes registros* (3,36 m de ancho mínimo, 2,78 de altura), situados a más de 2 m del suelo. De su primer registro quedan restos de un desfile de portadores de ofrendas; del segundo, una escena de combate, de la que sólo se ha recuperado un soldado con turbante y carrillera. En cambio, se ha podido salvar el tema del tercer registro, consistente en la adoración de Ishtar recibiendo la ofrenda de otra diosa secundaria, junto a un cortejo de divinidades y hombres, en una amplia escena encuadrada por dos querubines. El cuarto presenta al príncipe o gobemador en compañía de una diosa y su ayudante ofreciendo una libación y combustión al dios Sin; en un lado, aparece un toro al paso sobre la montaña; en el otro, un extraño personaje con los brazos extendidos sobre un cielo estrellado. Finalmente, del quinto registro únicamente han llegado las figuras de unos pescadores.

Lo que llama la atención del cuarto registro es que el gobernador o príncipe va vestido con la túnica de volantes, propia de los dioses, y el dios porta la vestimenta principesca. La explicación creemos que es clara: en la pintura se conmemora muy probablemente *la divinización del gobernador mariota*, siguiendo la antigua tradición acadia que continuaron los reyes de la III Dinastía de Ur, y a la que se sumaron algunos príncipes de Mari.

En favor de la datación de estas pinturas a finales de la época neosumeria hablan la poca gama de colores (blanco, negro y ocres amarillos y rojos) y la especial manera de separar los registros, a base de sencillos listones pictóricos.

Bibliografía

P. Amiet, *L'art d'Agadé au Musée du Louvre*, París, 1976. P. Delougaz, S. Lloyd, *Pre-Sargonid Temples in the Diyala Region*, Chicago, 1942. G. Garbini, *Le origini della statuaria sumerica*, Roma, 1962. S. N. Kramer, *The Sumerians, their History, culture and character*, Chicago, 1972. F. Lara Peinado, *La civilización sumeria*, Madrid, 1989. H. J. Nissen, *The Early History of the Ancient Near East, 9000-2000 b.C.*, Chicago, 1988. A. Moortgat, *Die Kunst des Alten Mesopotamien, I. Sumer und Akkad*, Colonia, 1982. A. Parrot, *Tello. Vingt campagnes de fouilles (1877-1933)*, París, 1948. A. Parrot, *Mari, capitale fabuleuse*, París, 1974. A. Parrot, *Sumer*, Madrid, 1981. F. Safar, M.A. Mustafa, S. Lloyd, *Eridu*, Bagdad, 1981. C.L. Woolley, *The Royal Cemetery*, Londres, 1934. C. L. Woolley, *Excavations at Ur. A record of twelve years work*, Londres, 1954.

El Imperio asirio (2150-612 a. C.)

El período paleoasirio

LA caída de la III Dinastía de Ur en el 2004 motivó una etapa de luchas interminables durante todo el siglo XX y parte del XIX entre los distintos reinos en que se había fragmentado Mesopotamia. Esos mismos siglos conocieron la independencia y el ascenso a gran potencia de otro país, Asiria, que, si hasta aquella histórica fecha había dependido de Sumer y Akkad, sabría muy pronto crear su propia personalidad.

Los más antiguos jefes asirios *(waklum)* que, según las fuentes, *vivían en tiendas,* gobernaron al principio sobre un pueblo nómada, que se desplazaba por la alta Mesopotamia. Sus sucesores, afincados en tomo a Assur, lograron estabilizar un Imperio que mantuvieron, con variada suerte, más de 1.500 años.

Desde el punto de vista de la Historia del Arte, el Imperio asirio conoció tres etapas, perfectamente definidas, que no coincidieron exactamente con su desarrollo histórico-político. La primera, la abre la *etapa paleoasiria,* que abarcó desde los comienzos (h. 2150) hasta aproximadamente el año 1470, momento en que Asiria quedaría incluida en la órbita de Mitanni.

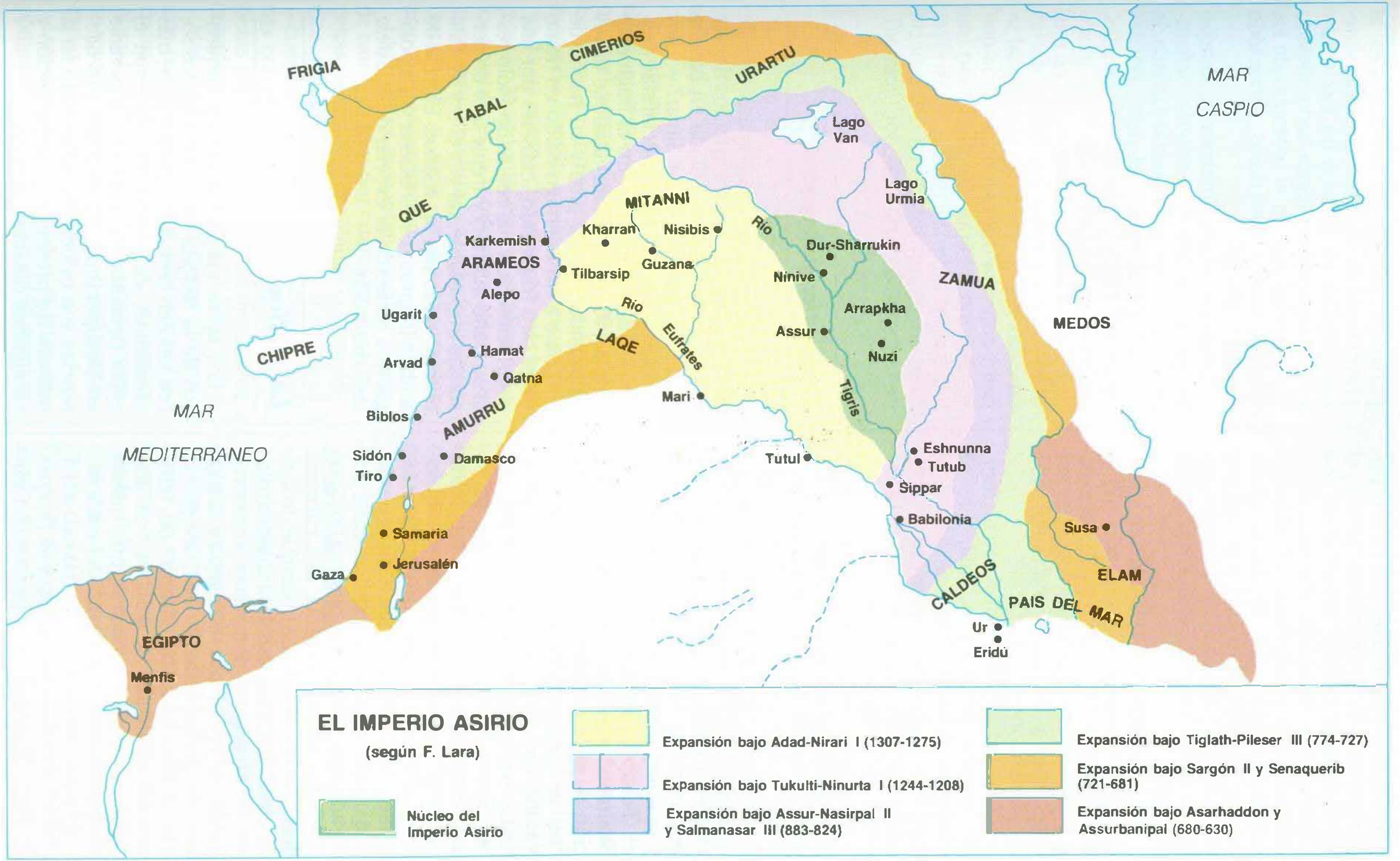
La arquitectura: escasez de restos

Al decimosexto jefe asirio, llamado Ushpiya (h. 2100), se atribuye la construcción de un *templo* en Assur (Qalaat Shergat), enclave que, situado en la confluencia del Tigris y uno de sus canales, había tomado el nombre de la divinidad tribal de los asirios: Assur. Esta referencia equivale a señalar que en aquella fecha los asirios habían dejado de ser nómadas. La arqueología, sin embargo, ha detectado un templo aún más antiguo que el de Ushpiya: el *Templo de Inanna* (nombre sumerio cambiado luego por el acadio en Ishtar). De sus ocho niveles de construcción, los estratos *H* —que ha proporcionado un *relieve estucado* de la diosa— y *G* han puesto al descubierto *dos pequeños santuarios superpuestos,* construidos con adobes, correspondientes a estos primeros momentos.

Más tarde Kikkiya, coetáneo y vasallo de los últimos reyes neosumerios, se declaró independiente, procediendo a la construcción de las primitivas *murallas de Assur,* que poco después restauraría otro jefe llamado Puzur-Assur I, el cual, aprovechando la caída de la III Dinastía de Ur y el estado de anarquía de toda Mesopotamia, logró afianzar su reino como potencia independiente.

Erishum I (1890-1850), siguiendo el ejemplo de su padre, desplegaría luego una gran actividad constructora en Assur; los abundantes recursos que precisó para ello los obtuvo por una floreciente actividad comercial con el extranjero (Capadocia, sobre todo), en donde estableció varias colonias *(karum).*

Fue precisamente Erishum I quien finalizó una de las primeras fases del *Templo de Assur,* que sería luego completado por Shamsi-Adad I (1813-1781) y muchísimo más tarde transformado por Senaquerib, ya al final del Imperio. El templo, en sus primeros momentos, fue de modestas proporciones para alcanzar en el siglo XIX a. C. una planta de 110 por 60 m. Un propíleo precedía al patio central, desde donde se llegaba a la *antecella* y a la *cella.* El edificio dominaba una irregular plaza rodeada por una muralla, doble en el sector este y triple en el oeste.


FRIGIA
CIMERIOS
URARTU
TABAL
MAR
CASPIO
Lago
Van
Lago
Urmia
MITANNI
QUE
Kharran
Nisibis
Río
Karkemish
Dur-Sharrukin
ARAMEOS
Guzana
Tilbarsip
Ninive
ZAMUA
Alepo
Río
Arrapkha
Ugarit
Assur
MEDOS
LAQE
Eufrates
CHIPRE
Hamat
Nuzi
Arvad
Qatna
Tigris
Mari
MAR
AMURRU
Biblos
Eshnunna
MEDITERRANEO
Sidón
Damasco
Tutub
Tutul
Tiro
Sippar
Babilonia
Susa
Samaria
ELAM
Jerusalén
CALDEOS
Gaza
PAIS DEL MAR
Ur
EGIPTO
Eridú
Menfis
EL IMPERIO ASIRIO
(según F. Lara)
Núcleo del
Imperio Asirio
Expansión bajo Adad-Nirari I (1307-1275)
Expansión bajo Tukulti-Ninurta I (1244-1208)
Expansión bajo Assur-Nasirpal II
y Salmanasar III (883-824)
Expansión bajo Tiglath-Pileser III (774-727)
Expansión bajo Sargón II y Senaquerib
(721-681)
Expansión bajo Asarhaddon y
Assurbanipal (680-630)

En cuanto a la arquitectura civil, el primer palacio de los reyezuelos asirios, el llamado *Palacio viejo*, consistió en una construcción compleja muchas veces reconstruida y alterada, alcanzando grandes proporciones. Su planta, ligeramente trapezoidal (110,50 por 112 por 98,30 por 98,10 m) comprendía diez patios, a cuyo alrededor se distribuían 162 estancias.

De las *mansiones de carácter privado*, que se levantaron sobre todo en torno al templo, sólo han llegado escasísimos restos; su característica común era el tener un gran patio central, rodeado de habitaciones.

La ciudad también contó con un *templo arcaico* dedicado a Enlil, que se completó durante la III Dinastía de Ur con una magnífica *ziqqurratu*, consagrada también al mismo dios, situado cerca del Templo de Assur.

Cuando a finales del siglo XIX a. C. Shamshi-Adad I logró apoderarse de Assur y convertir tal reino en un verdadero Imperio, coetáneo al de Hammurabi de Babilonia, se construyeron en la ciudad *varios templos* en honor de las principales divinidades, al tiempo que se restauraba la torre escalonada de Enlil y se completaba con nuevos aposentos el Templo de Assur. Asimismo, a Shamshi-Adad I se debió la construcción de un *gran edificio religioso*, junto con su correspondiente *ziqqurratu*, en Karana (hoy Tell el-Rimah), ciudad situada entre Nínive y la cadena del Gebel Sinjar. El templo, levantado sobre una terraza, era de planta cuadrada (46 m de lado) y constaba de vestíbulo, patio, *antecella* y *cella*, con estancias laterales, todo ello dispuesto de acuerdo con un eje axial. La *antecella* estaba decorada con relieves de piedra (dos diosas Lama entre palmeras; dos cabezas del demonio Humbaba), aunque de tosca ejecución. Una escalera interior, dispuesta en ángulo, permitía el acceso al tejado, desde el que se llegaba a la *ziqqurratu* (probablemente de cinco pisos) que se situó en la parte trasera del templo. Era una mole de adobes con una cámara abovedada central, que quedó bloqueada tras el acabado del edificio.

Siglos después, Assur-nirari I (1547-1522) levantó en Assur el *Templo de Sin y Shamash*, que presentaba importantes novedades estructurales al proyectarse de acuerdo con una simetría absoluta en torno a un eje ideal y que se convertiría, según han apuntado los especialistas, en el prototipo de los templos asirios posteriores, sobre todo los del I milenio.

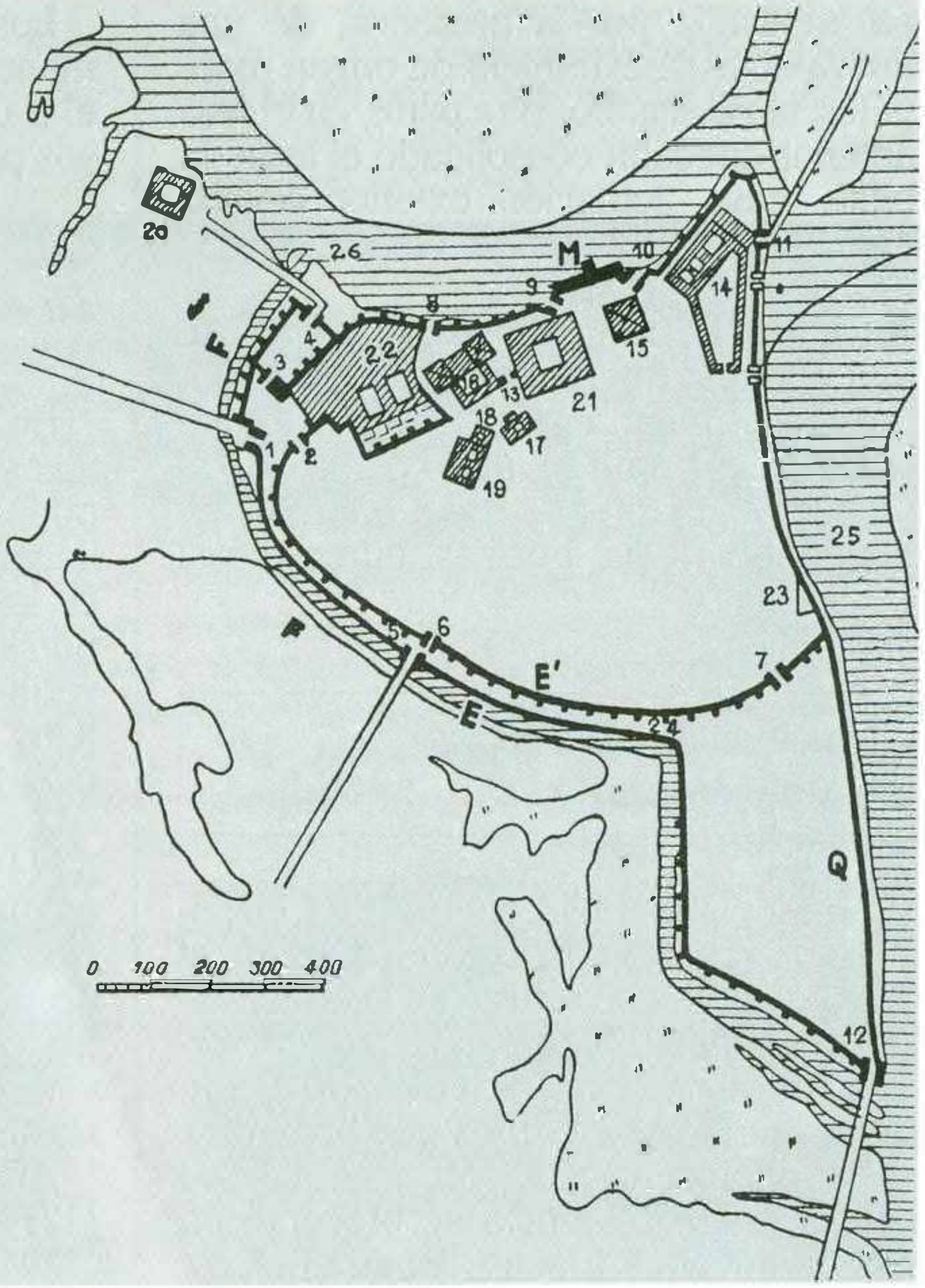
Debemos aludir, finalmente, aunque sea de modo breve, al *sistema defensivo* de la Assur paleoasiria: bañada la ciudad por el este y el norte por las aguas del Tigris y uno de sus canales, los reyes construyeron una vasta muralla por aquel sector y junto a ella un muro-dique para evitar los daños de las crecidas del río. El sector meridional se cerró con otra doble muralla en la que se abrieron tres puertas de acceso (no localizadas todavía), quedando así el recinto urbano encerrado en una especie de triángulo o ciudad interior *(libbi ali)*.

La plástica paleoasiria

De la plástica paleoasiria únicamente nos han llegado dos fragmentos de una *Estela de la Victoria*, tallada en basalto —¿de Mardin?, ¿de Gebel Sinjar?— y hoy en el Louvre, que los especialistas asignan a Shamshi-Adad I. En el fragmento mayor (40 cm de altura) aparece tal rey golpeando con su pica y su hacha de combate a un enemigo caído en tierra; en el otro fragmento, cubierto por una inscripción, se ve al rey asirio (sólo resta su parte inferior) y frente a él un personaje importante, tal vez el rey de Eshnunna, atado por las manos. La talla de ambos fragmentos es buena y la tipología nos recuerda la escena de la *Estela de Naram-Sin*.

La glíptica

Los sellos cilíndricos de los comienzos de la historia de Assur, tallados sobre todo en hematites, magnetita y, más raramente, en lapislázuli, siguieron el estilo neosumerio, entonces imperante en Mesopotamia. No obstante, sus diferencias son evidentes, sobre todo en la manera de presentar la composición y en algunos detalles menores.



Plano de Assur: E. Muralla exterior; E'. Muralla interior; F. Foso; Q. Muelle fluvial; M. Bastión Mushlalu; 1. Puerta Tibira; 2, 3 y 4. Puertas; 5 y 6. Puertas; 7. Puerta Tisari; 8, 9 y 10. Puertas sector norte; 11 y 12. Puertas del sector este; 13. Puerta de Shamash; 14. Templo de Assur; 15. Ziqqurratu de Enlil; 16. Templo de Anu-Adad; 17. Templo de Sin-Shamash; 18. Templo de Ishtar; 19. Templo de Nabu; 20. Bit Akitu; 21. Palacio viejo; 22. Palacio nuevo; 23. Palacio del Príncipe; 24. Estelas; 25. Río Tigris; 26. Canal

La *escena de presentación* fue, sin duda, el tema más desarrollado, aunque con personalidad propia, visible en las tiaras de cornamentas, dispuestas a modo de frontón o triángulo; en la forma de las manos que parecen más bien pinzas o tenedores; y en el sombrero de los personajes, a modo de crestas. Los ejemplares con estas características son numerosos y sería prolijo descender aquí a su enumeración.

Otros sellos presentan entalles a base de carros tirados por cuatro équidos; escenas de libación asociadas con sacrificios religiosos; figuras de monstruos —cuerpos con dos cabezas— o de leones con el aspecto de cánidos, con cabezas prolongadas e hileras de dientes serrados.

Más tarde presentan claras influencias paleobabilónicas y paleosirias (cilindro-sello de Tell Atchana, la antigua Alalakh), si bien siempre conservaron su propia individualidad, manifestada en los motivos menores.

Los ejemplares paleoasirios más importantes, con un estilo individualizado y muy buena técnica, fueron los hallados en el *karum* de Kanesh (Kultepe) y en otros puntos de Anatolia (Acemhöyük, Tarso), fabricados bien en Assur, bien en los propios talleres locales. Los temas son de gran variedad: escenas de presentación, procesión de dioses, trasuntos mitológicos, animales, en un contexto de abundantes y desordenadas figuras minúsculas, por lo general de formas angulosas.

El arte de la época mesoasiria

El reflejo de los movimientos de pueblos indoeuropeos por las zonas asiáticas también se proyectó sobre Mesopotamia. En el norte, y a mitad del siglo xv a. C. se formó un potente Estado, el hurrita de Mitanni, cuya área de influencia llegaba desde el Mediterráneo a los montes Zagros y desde el lago Van hasta más allá de las fronteras meridionales de Asiria. En el centro y sur mesopotámicos se asistía al final de la etapa paleobabilóni-

ca, motivada por la presencia de una nueva dinastía extranjera de origen montañés, la cassita. Por otra parte, en el Asia anterior quedaba consolidado el Imperio hitita, cuya actuación exterior llegaba hasta Siria, entrando aquí en fricción con los intereses de Mitanni.

Este panorama político y el intento de un equilibrio intemacional entre las potencias dominantes había motivado que Asiria pasara a un segundo plano de importancia, manteniéndose bajo la dependencia de los hurritas, durante casi cuatro siglos.

¿Tuvieron los hurritas un arte propio?

Aunque muchos especialistas inscriben los *restos artísticos hurritas* en el amplio contexto cultural de las tradiciones mesopotámicas y sirias sin atreverse a atribuir a dicho pueblo obras concretas, nosotros creemos que tuvieron y desarrollaron un arte con personalidad propia, cuya influencia se proyectó en Asiria y en Hatti fundamentalmente.

El conocimiento, sin embargo, que poseemos de tal arte es todavía bastante impreciso y de él (con excepción de su cerámica —que conoció estilos diferentes— y de su glíptica —de rico contenido y enorme producción—) hasta ahora sólo pueden establecerse hipótesis, ya que, en realidad, todos los monumentos relativos a su arquitectura y su plástica provienen de las zonas de influencia de dicho reino, al no haberse podido localizar todavía su más importante ciudad —y capital a un tiempo— Washukanni.

No obstante, los pocos restos arquitectónicos hallados en Alalakh, Tell Chuera, Tell Halaf, Nuzi, Qatna y otros puntos, hablan de una personalidad específica, que resiste la comparación con la arquitectura siro-mesopotámica de su época. Lo mismo cabe decir de su plástica, si bien los ejemplares llegados han sido escasos *(león de Urkis, dios sedente de Qatna, leones en barro vidriado de Nuzi, cabeza de jabalí* también de Nuzi, *estatua del rey Idrimi* de Alalakh, etc.), aunque todos ellos con módulos estéticos semejantes.

Los restos pictóricos mitannios, las manufacturas de metal —orfebrería— y el trabajo en vidrio son poco significativos para poder efectuar una valoración.

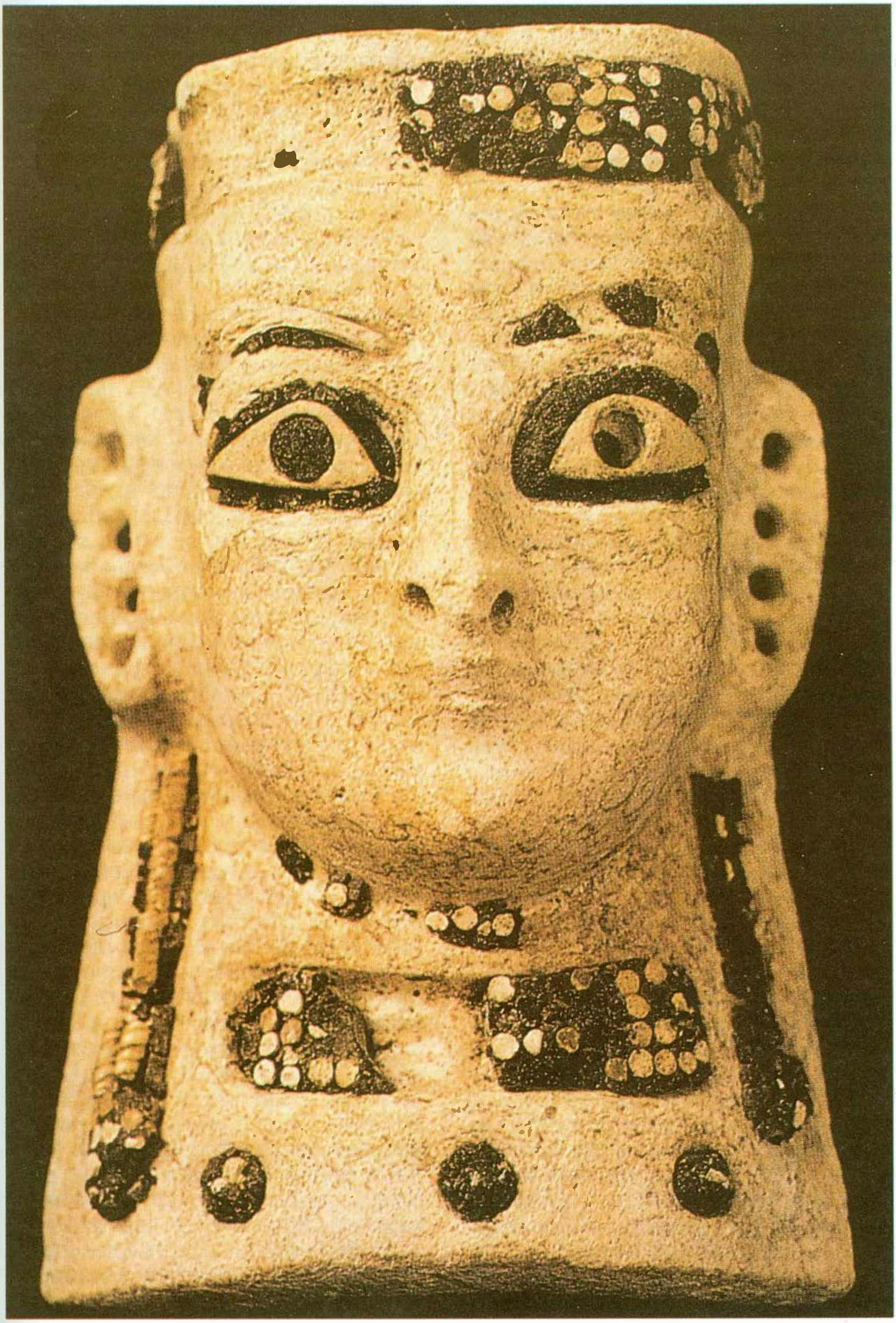
La arquitectura mesoasiria

De acuerdo con el estado actual de la investigación, de la Asiria del siglo xv en poder de los hurritas de Mitanni, no han llegado restos arquitectónicos. Tampoco los poseemos de la época de Assuruballit I (1365-1330), rey que supo convertir a Asiria en potencia intemacional, lejos del vasallaje hurrita. La construcción más antigua de esta etapa histórica corresponde al *palacio* de Adad-nirari I (1307-1275), levantado en Assur y de estructura muy similar a la de los palacios hurritas de Alalakh y Nuzi. Rodeado por una muralla de irregular perímetro, estaba diseñado de acuerdo con diversos sistemas de patios, a cuyo entorno se abrían las estancias.

Años después, con Salmanasar I (1274-1245) y su hijo Tukulti-Ninurta I (1244-1208), se dio paso a una política de grandes construcciones religiosas y civiles, parte de cuyos restos se han podido conocer. Salmanasar I fundó *una nueva ciudad,* Kalkhu —conocida en la Biblia como Kalakh— (hoy Nimrud), que sería, de hecho, repoblada durante el reinado de su hijo y sucesor. Fue éste, Tukulti-Ninurta I, quien dio un gran empuje a la arquitectura al ordenar restaurar y modificar edificios importantes de Assur, la capital imperial. Entre ellos estaba el antiquísimo *Templo de Ishtar,* al que se le dotó de nueva planta. La estructura principal, dedicada a la Ishtar acadia (Assuritu), respetaba, sin embargo, la primitiva disposición del eje acodado. Una capilla secundaria, situada

Mucho más importante que esta reforma, fueron *el templo y la torre escalonada,* dedicadas a Assur, que ordenó construir tal rey en la nueva residencia que levantó a unos 3 km de Assur, y que llamó Kar-Tukulti-Ninurta. El nuevo templo, sin embargo, no presentaba planta asiria, sino babilónica, pues estaba proyectado con una *cella* larga y estrecha. Algunos especialistas ven en esta disposición arquitectónica la pre-

Rostro femenino trabajado en frita procedente de Tell el-Rimah (siglos XIV-XIII a. C.). Museo de Iraq, Bagdad



sencia de la magnífica estatua de Marduk, traída allí por el rey desde Babilonia con ocasión del feroz saqueo que infligió a tal ciudad. Típicamente asirios, no obstante, fueron otros elementos ornamentales: los nichos, la escalinata y el podio, por ejemplo.

De la *nueva residencia* que ordenó construir no podemos decir casi nada, puesto que la planta de la misma no se ha podido delinear con coherencia, dado lo poco que se ha conservado. Tampoco sabemos nada del *nuevo palacio* que se hizo edificar en la propia Assur; del mismo, los arqueólogos sólo han podido determinar su emplazamiento, gracias a los cimientos de mampostería que han sido encontrados.

A su reinado pertenece, probablemente, *un magnífico hipogeo* (tumba número 45 de las excavaciones), construido en ladrillo, no lejos del *Templo de Ishtar* de Assur. Sirvió como tumba a dos sacerdotisas y en él apareció un rico ajuar funerario (22 vasos de alabastro, diferentes objetos de marfil, joyas y un magnífico sello de lapislázuli).

Nuevamente, hemos de esperar un siglo para tener más noticias de actividades arquitectónicas asirias. Durante ese espacio de silencio constructivo, los nómadas arameos habían invadido amplias zonas de la alta Mesopotamia y las fricciones con Babilonia habían sido cosa frecuente. A todo ello puso término Assur-resh-ishi I (1133-1116), *el vengador del país de Assur*, lo que le permitió luego dedicarse a restaurar y construir templos y palacios en varios puntos de su Imperio.

Cuando tras él, Tiglat-pileser I (1115-1077) accedió al trono, Asiria encontró de nuevo sus rumbos políticos y su función de gran potencia mundial. Las expediciones contra los nómadas, los países de la costa mediterránea y los reinos neohititas procuraron enormes botines al nuevo monarca, parte de los cuales empleó en diferentes construcciones. Una de ellas fue el *doble templo de Anu y Adad* (dioses del cielo y de la tormenta, respectivamente), levantado en Assur, y del cual sólo nos han llegado sus cimientos (36 + 35 m). Su planta constaba de dos capillas idénticas separadas por un estrecho pasillo, situadas entre las dos *ziqqurratu* cuadradas del doble templo.

La plástica: escasez de ejemplares

La escultura de la etapa mesoasiria fue, en líneas generales, de poco interés, no sólo por los escasísimos restos que nos han llegado, sino también por la pobreza de su arte, dependiente del mundo hurrita y sirio.

De la plástica de bulto redondo únicamente poseemos *una estatua* de gran tamaño (94 cm), hallada en Nínive y hoy en el Museo Británico. Se trata del *torso de una mujer desnuda*, tallado en caliza y perfectamente fechado por la inscripción que presenta y en la que se cita a Assur-bel-kala (1074-1057). Ha llegado acéfala y con los brazos y pies rotos, pero a pesar de ello su interés es excepcional, pues es el mejor desnudo femenino de toda la Mesopotamia del II milenio. Algunos especialistas ven en esta estatua, un *unicum*, una obra sumeria arcaica que sería reaprovechada, otros piensan en una obra siria e incluso unos terceros en alguna pieza babilónica. Por su tamaño y disposición anatómica, parece tratarse de la imagen de una diosa que debería ser vestida (hay textos babilónicos que hablan del vestido de oro de los dioses) cada vez que se presentase a los fieles.

Mayor personalidad plástica tuvieron las *terracotas esmaltadas*, trabajadas en serie gracias a adecuados moldes de arcilla. De Assur provienen algunos ejemplares, tanto masculinos como femeninos, de escasa calidad, con la excepción tal vez de una *estatuilla masculina acéfala* (8 cm; Museo de Berlín), vestida con túnica y esclavina sobre las espaldas, de indudable influencia siria.

De mayor interés es una *figurita de alabastro* (11 cm; Museo de Iraq), hallada en el Templo de Ishtar Assuritu, de grandes ojos con pupilas incrustadas y cabellos caídos sobre la espalda.

De Karana provienen algunas *estatuas de piedra caliza*, trabajadas someramente. Dos de ellas representan a *mujeres sentadas* (25 cm de altura de promedio) que tienen su contrapunto en otras dos *figuras masculinas*, tam-

bién de grosera talla. Sus ojos cerrados y sus gruesos labios, junto a la ausencia de piemas (tienen formas acampanadas) las acercan más a ídolos que a verdaderas estatuas.

La *escultura animalística* también tuvo su representación en terracotas esmaltadas *(león de pasta vítrea* de Karana, por ejemplo), cuyos modelos seguían las pautas de los *leones de Nuzi y de Susa.*

El relieve: placas, altares, obeliscos

El relieve mesoasirio estuvo al principio influido claramente por el arte hurrita, tal como puede verse en la placa con el *relieve del dios Assur,* figurado como Señor de la montaña de Ebikh y de la vegetación, hallada rota en varios fragmentos en un pozo de su templo. Labrada en piedra yesosa (1,36 m; Museo de Berlín), la figura de la divinidad —al igual que la *estatua hurrita* del rey Idrimi de Alalakh, de la que depende tipológicamente— acusa disonancias anatómicas (cabeza excesivamente grande, enormes ojos abiertos, manos pequeñas, flaccidez muscular). A su alrededor aparecen otras cuatro figuras: dos cápridos en los ángulos superiores que intentan comer de las largas plantas que tiene el dios en sus manos, y dos diosecillas de las aguas en los inferiores. La pieza fue objeto de culto durante el siglo XIV, en opinión de los expertos.

Del ajuar funerario del hipogeo de Assur, que acogió, como se dijo, los restos de dos sacerdotisas, proceden diferentes piezas decoradas. Un *vaso de alabastro* presenta un relieve con la figura frontal de la alada Ishtar, desnuda, tocada con un *polos* decorado con una roseta, y adornada con collares, brazaletes y pulseras. Algunos piensan que se trata de la versión hurrita de la diosa del amor, tema que aparece profusamente en la glíptica de Kerkuk o en las terracotas de Nuzi.

En *otro vaso* del mismo hipogeo aparece el motivo del Arbol de la Vida, flanqueado por dos toros rampantes (presentes también en los sellos de la época) con influencias estilísticas no sólo hurritas, sino incluso egipcias.

El siglo XIII a. C. conoció por primera vez la talla de unas piezas de piedra a modo de *pedestales* o *altares* adornados con relieves, que sirvieron, probablemente, de tronos para las estatuas de culto o para el símbolo del dios. Solían estar decoradas con relieves y recubiertas con inscripciones alusivas a la temática representada. De estos altares poseemos dos, hallados en Assur, ambos pertenecientes a Tukulti-Ninurta I. En uno de ellos (57,5 cm de altura; Museo de Berlín), de piedra yesosa, aparece por dos veces el ya citado rey (en relidad, se trata de dos momentos de una misma plegaria) con cabeza y pies desnudos, y cubierto con una larga vestimenta, ante un altar con el estilete, símbolo del dios Nabu (para otros se trataría del emblema del dios del fuego Nusku). El otro altar (1,03 m de altura; Museo de Estambul), que ha llegado en peor estado, recoge en su plinto una expedición militar a un país montañoso, bajo la guía del soberano. En el campo del pedestal se ve al rey en acto de adoración entre dos estandartes con el emblema solar, empuñados por dos héroes, cuyas cabezas coronan dos ruedas.

A la época de Tukulti-Ninurta I pertenece, asimismo, el fragmento de una pequeña *tapadera de caliza* (12 cm de diámetro), hallada en Assur y hoy en el Museo de Berlín, con la representación de escenas militares, distribuidas en registros.

También tiene interés, por ser el *primer relieve rupestre* que conocemos de los asirios, la representación de la figura de Tiglat-pileser I cerca de las fuentes del río Tigris, en donde aparece vestido como sacerdote y empuñando el cetro. El relieve, de pobre calidad, conmemora una de las victorias del rey, según especifica una inscripción adjunta.

En época mesoasiria, aunque no se puede precisar el momento ni el lugar, se creó una forma típica de expresión artística: el *obelisco* con relieves e inscripciones. Tal pieza nació como expresión ideológica del poder del soberano asirio y de sus empresas militares, por lo cual hubieron de colocarse, según se presume, en lugares públicos, en cruces de caminos o en patios de palacios y

templos, siempre al aire libre para que fuesen perfectamente visibles desde todos los ángulos.

El *primer ejemplar conocido* se remonta a la época de Assur-bel-kala (1074-1057), aunque tras él, y durante dos siglos, no se tallaron más (o no se han encontrado), al ser sustituidos por los ortostatos con relieves.

En el *Obelisco de Assur-bel-kala,* conocido también como *Obelisco roto* del Museo Británico, las inscripciones hablan de expediciones militares y cinegéticas, y los relieves representan al rey como vencedor de sus enemigos. El dios Assur se halla en forma de disco solar alado, del que salen dos manos, una portando un arco, y otra abierta, otorgando la victoria y la glorificación al soberano.

La pieza más importante de todo el relieve mesoasirio la constituye sin duda alguna el *Obelisco blanco,* (2,90 m de altura; Museo Británico), que se localizó en Nínive. Dicho obelisco, que puede adscribirse al reinado de Assur-nasirpal I (1050-1032), ha llegado intacto, a pesar de estar dañado en algún sector. En sus cuatro caras son visibles las composiciones labradas en relieve muy plano, así como sus inscripciones cuneiformes. En ocho registros se figuran diferentes acontecimientos de tipo histórico, religioso y profano: en los superiores podemos ver la conquista de ciudades y fortalezas y la consiguiente percepción de tributos; también escenas de cacería, representadas éstas en los registros inferiores, que son los más dañados.

Es, asimismo, interesante la procesión hacia el templo de Ishtar, guiada por sacerdotes y sacerdotisas que tocan instrumentos musicales. Lo mismo debemos decir de las escenas de sacrificio y de plegaria elevadas por el soberano a dicha diosa en acción de gracias por la victoria conseguida, que se conmemora con la celebración de un banquete en el que participan el rey, sus oficiales y funcionarios. Es muy importante remarcar la figuración de un segundo banquete que tiene lugar ante la reina, hecho insólito en el arte asirio, pues, que sepamos, la presencia de la reina en una escena similar aparecerá sólo otra vez cuatrocientos años más tarde en un relieve del palacio de Asurbanipal. Aunque el artista no dispuso en este obelisco los acontecimientos en orden diacrónico, su concepción plástica daba paso ya a nuevos logros estéticos.

La glíptica mesoasiria

Al comienzo de esta etapa, los talladores glípticos habían continuado reproduciendo la temática de los antiguos sellos de Assur; luego, durante el dominio hurrita, la glíptica se sumió en una etapa monótona al copiar una y otra vez la temática de los dominadores.

Pasado el siglo XIV, al recobrar Asiria su prestigio político, se produjo en el arte de tallar las piedras una magnífica proliferación de temas, al tiempo que la calidad de sus ejemplares alcanzaba notabilísimos niveles estéticos que de alguna manera suplían la pobreza de la plástica de bulto redondo.

Si en el siglo XV a. C. *(sello de Assur-nirari II,* vasallo de Mitanni) se copian esfinges, grifos, hombres cubiertos con gorro y larga trenza, todo de forma abigarrada en uno o dos frisos, siguiendo los patrones hurritas, poco a poco (sellos de la época de Eriba-Adad I) se iría reorganizando la superficie del sello, buscándose el enmarque simétrico y las nuevas composiciones.

Durante el reinado de Assur-uballit I (1365-1330) apareció la temática naturalista, con ejemplares de gran belleza, en los que se ven a indefensos animales —ovejas, gamos— alimentar a sus crías o nutrirse de los árboles. Junto a esta temática, un tanto bucólica, también se representaron escenas de la vida diaria de los reyes, sobre todo cacerías y ceremonias religiosas: *impronta* del archivo de Tukulti-Ninurta I en la que se ve a tal rey cazando desde un carro cabras montesas y un caballo; *sello de lapislázuli* del rey cassita Shagarakti-Shuriash, capturado por Tukulti-Ninurta I, en donde se representa a un rey arrodillado ante Assur, siendo testigo el dios Adad.

A finales del siglo XII a. C. aparecieron otros sellos cilíndricos tallados con mayor libertad compositiva y con la presencia de nuevos temas: animales aislados, centauros luchando contra leones, hé-

Gran estela del rey asirio Assarhaddon (680-669 a. C.), localizada probablemente en el delta del Nilo. Museo de El Cairo

roes capturando animales salvajes, etc., junto a toques de paisaje, sobre todo árboles con ramas en forma de abanico. A fin de que la escena no se viese interrumpida por las inscripciones, cuando éstas se ponen, son fijadas horizontalmente en la parte superior del sello, en vez de en las laterales, y de forma vertical, como se hacía en los ejemplares coetáneos de la Babilonia cassita.

De dos archivos de Assur han llegado varias tablillas con *improntas* de sellos sobre sus superficies, interesándonos, por la novedad que supone, algunas de ellas: en concreto, las que se centran en la temática arquitectónica (asalto a una ciudad; fachada de santuarios asirios con torreones y muros almenados, etc.).

No tiene nada de extraño que muchos sellos de esta etapa llegaran a sobrevivir en la Babilonia del milenio siguiente.

Pintura, orfebrería y marfiles

Los palacios, y desde luego también los templos, de la época que estudiamos, se omamentaron interiormente con hermosas *pinturas decorativas*, imitando, en buena parte, las pinturas hurritas, sobre todo las del palacio de Nuzi.

El único ejemplo conocido lo tenemos en el palacio de Kar-Tukulti-Ninurta, del siglo XIII a. C., cuyas excavaciones han proporcionado unos cuantos estucos pintados. Sus motivos consistían en una amplia cenefa de estilizadas palmetas y flores de loto que delimitaban diversas franjas horizontales, distribuidas en cuadros rectangulares, unos verticales y otros horizontales a modo de metopas. Los primeros estaban decorados con el Arbol de la Vida, de artificioso diseño; los segundos con el tema de las gacelas simétricas al lado del mencionado Arboi, aunque ahora de trazos más simples. Algunos fragmentos, poco significativos, han dejado ver también figuras de míticos grifos con crestas.

Debido a lo poco que ha llegado, no se puede hacer un juicio de valor sobre la calidad pictórica, reducida en su cromatismo a sólo cuatro colores: negro, blanco, rojo y azul.

Poco es también lo que se ha salvado de la orfebrería mesoasiria de interés artístico. Los ejemplares se reducen a una estatuilla broncínea de *mujer desnuda* (17 cm), encontrada en Djigan, cerca de Khorsabad, de esbeltas líneas y portando un vaso; a una lámina de oro en forma de *silueta femenina* de poca importancia artística, del palacio de Kar-Tukulti-Ninurta y a un *sello cilíndrico* de Assur, en cristal de roca, montado sobre un hilo de cobre aguantado por una especie de cruz, también de cobre, de la que pende una lámina rectangular de oro con la figura incisa de una divinidad, pieza que probablemente fue lucida como pectoral en los usos litúrgicos.

Entre los objetos de marfil, únicamente podemos reseñar tres, los cuales manifiestan, sin embargo, el gran nivel artístico de las artes menores: un *pixis* (9 cm de alto) de Assur, fechable en el siglo XIV, y decorado con una escena de paisaje con diferentes árboles y animales; dos *plaquitas ebúmeas*, realzadas con la figuración de una procesión, localizadas en el hipogeo número 45 de Assur (el de las dos sacerdotisas), y que adomaron un peine; y, finalmente, un *pequeño friso*, muy fragmentado, decorado con la figura de un dios con un vaso manante y un toro alado, que hubo de estar fijado en algún mueble u otro objeto del palacio de Tukulti-Ninurta I.

El arte de la edad neoasiria

El fin del II milenio fue testigo de un caótico y largo período en todo el Próximo Oriente, consecuencia de las grandes migraciones de pueblos presentes en el Asia anterior desde el año 1200 a. C. Mientras que en Siria, Palestina y Asia menor los *Pueblos del Mar* habían aniquilado al Imperio hitita y al reino de Ugarit, en Asiria los *arameos* campaban a sus anchas, aunque fueran luego contenidos por algunos soberanos asirios enérgicos (Adad-nirari II, Tukulti-Ninurta II, Assur-nasirpal II, Salmanasar III). Después, tras largos años de inestabilidad política, Tiglat-pileser III supo emprender las adecuadas reformas para el despegue económico y político del Imperio asirio, que

Pedestal de Tukulti-Ninurta I (1244-1208 a. C.) en piedra yesosa. El rey aparece dos veces en actitud de plegaria

cristalizarían más tarde, a finales del siglo VIII a. C., bajo Sargón II.

Con este rey, Asiria conocería su última etapa de poderío, dominando toda Mesopotamia y Siria y teniendo bajo control a Fenicia y Palestina. Con sus sucesores, el inmenso gigante asirio conoció guerras de sucesión e incluso guerras civiles que minaron tan profundamente la economía y las estructuras políticas del Imperio que, en el año 612, las fuerzas combinadas de medos y caldeos fueron capaces de acabar con la existencia de Asiria como Imperio al tomar Nínive, hecho que causó profunda impresión en todo el Oriente Próximo.

Esta última etapa de la historia de Asiria (1000-612) se caracterizó desde el punto de vista artístico, luego de un largo período oscuro motivado por la aparición de los arameos, por el dominio que sobre las manifestaciones estéticas efectuó la ideología y la propaganda políticas, destinadas en buena parte a exaltar la religión nacional del dios Assur y el poder omnímodo de sus vicarios —los reyes neoasirios—, siendo ejemplo las fundaciones de nuevas y fabulosas capitales, palacios y templos, enclaves siempre de todo tipo de artes, puestas al servicio del imperialismo.

La actividad arquitectónica

El gran monarca con quien la arquitectura neoasiria utilizó fórmulas de identidad propia fue Assur-nasirpal II (883-859), el cual, poco después de su ascenso al trono, abandonó la vieja capital imperial asiria pasando a ocupar Kalkhu (Nimrud), ciudad que había construido Salmanasar I en el siglo XIII a. C. a unos 70 km al norte de Assur; sin embargo, el nuevo monarca no abandonó a su suerte a la ciudad imperial, que pasó a desempeñar un papel eminentemente religioso.

En Kalkhu, la nueva capital, Assur-nasirpal II levantó un magnífico palacio *(Palacio noroccidental)*, muchos de cuyos datos constructivos conocemos gracias a la *Estela conmemorativa* de su inauguración, que tuvo lugar en el año 879 a. C. Tal palacio (200 por 120 m), que reproducía en buena medida el de Adad-nirari I de Assur, estaba formado por dos grandes patios, perfectamente conectados entre sí, a cuyo alrededor se distribuían las estancias, con puertas de acceso flanqueados por *toros androcéfalos* como motivo de omamentación.

En su sector nordeste —llamado *babanu*—, y en tomo al gran patio central de acceso al palacio, se hallaban las dependencias destinadas a las tareas públicas (viviendas de funcionarios, archivos, dependencias auxiliares, etc.), que se comunicaban con la parte privada —sector *bitanu*— gracias al Salón del trono (50 por 10 m), una magnífica pieza revestida con ortostatos decorados con bellísimos relieves, desde el cual, y mediante un orgánico sistema de estancias, se llegaba a las habitaciones reales. El palacio sería más tarde abandonado por Adad-nirari III (810-783) y vuelto a reutilizar por Sargón II a finales del siglo VIII.

El hijo de Assur-nasirpal II, Salmanasar III (858-824), perfecto estadista, devoto creyente de Assur y buen militar, tuvo asimismo preocupaciones arquitectónicas, sobre todo de índole militar y religiosa. Sabemos que construyó las *nuevas murallas de Assur*, doblando así el perímetro de las existentes, reforzó sus *puertas de acceso* y construyó un *terraplén interior*. También reconstruyó la parte superior de la vieja *ziqqurratu* y reedificó el *Templo de Ishtar* y el doble *Templo de Anu y Adad*. Tras ello, en algunas puertas de la capital asiria —en la Puerta Gurgurri y Tabira, por ejemplo— situó diferentes estatuas suyas de bulto redondo, en testimonio de su actividad arquitectónica en Assur y, sobre todo, de su prestigio imperial.

En Kalkhu, fuera de la ciudadela y en su sector este, ordenó construir una gran estructura multifuncional *(Fuerte Salmanasar)*, verdadero fortín que Assarhaddon, años más tarde, al restaurarlo, denominaría *Ekal Masharti* (el arsenal). Este fuerte se levantaba sobre una alta terraza rodeada por una potente muralla, en la cual se abrían tres puertas; todo el conjunto se ordenaba en seis patios, a cuyo alrededor se agrupaban unas 200 estancias. La zona norte se destinó a residencia para oficiales y soldados, cuadras para caballos, almacenes para los carros militares, arsenales para las armas y máquinas de guerra, depósitos para los botines, etc. El sur lo ocupaba un palacio, cuyas habitaciones, de modestas dimensiones, estaban protegidos por la muralla y por dos patios laterales. Al lado de los aposentos se situó el Salón del trono, omamentado con pinturas murales, y la Sala del tesoro, siguiendo la disposición de las salas del *Palacio noroccidental*, el de su padre, Assur-nasirpal II.

En textos de Salmanasar III aparece citada por primera vez la ciudad siria de Til Barsip (hoy Tell Ahmar), capital que fue del reino arameo de Bit Adini. Tras conquistarla dicho rey, estableció en ella una colonia que llamó *Kar-Salmanasar*; en ella reconstruyó un antiguo *palacio provincial*, destinado a residencia de los gobemadores asirios, rodeándolo de murallas, con una sola puerta de acceso, y que organizó siguiendo la disposición de los demás palacios imperiales. El interés de este edificio se basa en las magníficas pinturas que adornaron las paredes de algunas estancias y que cronológicamente abarcan desde el final del siglo X hasta mediados del siglo VII a. C.

Sería Tiglat-pileser III (744-727) quien, años después, volvió a construir en la propia Kalkhu otra *residencia palacial*, que situó al sur del Palacio de Assur-nasirpal II. Por referencias documentales sabemos que contó —y este es el primer caso documentado arqueológicamente en Asiria— con una estancia con pórtico con columnas y piso superior, a modo de los *bit hilani* sirio-hititas, estancia que a partir de entonces se hallaría presente en todos los palacios neoasirios. Del resto de tal construcción, con excepción de algunos de sus relieves, no nos ha llegado absolutamente nada. Asimismo, en la lejana Hadatu (hoy Asrlan Tash) edificó un *palacio provincial*, con los aposentos de planta rectangular distribuidos, como en los demás palacios asirios, en tomo a un patio central.

Estela del alabastro de Adad-nirari III (810-783 a. C.) procedente de Tell el-Rimah. Museo de Iraq, Bagdad

El rey Sargón II (721-705) con su personal visión de la grandeza asiria intentó la creación de un verdadero Imperio mundial bajo la égida del dios Assur. La expresión material de tal presunción fue la magnífica *ciudad* y *residencia regia* que levantó de nueva planta en *Dur Sharrukin*, Residencia de Sargón (hoy Khorsabad), situada cerca de Nínive.

Dicha ciudad estuvo, en efecto, a la altura de la grandeza y prestigio de tal soberano asirio: se trataba de un enclave urbano fuertemente fortificado (sus muros miden 23 m de espesor), de planta ligeramente rectangular (1750 por 1685 m) con siete puertas de acceso, cuatro de simple estructura y tres adornadas con colosales estatuas de toros alados y genios protectores.

En el lado noroeste de la misma construyó una *ciudadela* que fue estructurada en dos niveles topográficos diferentes. En el más elevado, sobre dos terrazas de 18 m de altura, se alzaba con sus propias murallas defensivas un *magnífico palacio* que ocupaba 10 hectáreas de superficie. A él se accedía desde el interior de la ciudad por una amplia rampa apoyada en la fachada sudeste. Esta fachada comprendía un triple portal, adomado con estatuas en sus jambas, que daba paso a un gran patio (103 por 91 m) en cierta manera regulador de todo el complejo.

En el sector norte se hallaban las estancias oficiales, a las que se llegaba después de atravesar otro patio, a cuyo lado estaba la magnífica Sala del trono (45 por 10 m), con triple portada de acceso, adornada con colosales figuras; por el noroeste se abrían otros patios y salas, así como lo que pudo haber sido un *bit hilani;* en el oeste se situaba el gran complejo religioso de la ciudadela, dominado por una gran *ziqqurratu* de planta cuadrada (43,10 m de lado) con sucesivas terrazas (¿tal vez cinco?) de 6,10 m de altura cada una, decoradas con nichos pintados y provista de rampa exterior de acceso. Próxima a ella se levantaban *tres templos* (de Sin, Nigal y Shamash) y *tres capillas* (dedicadas a Ea, Adad y Ninurta).

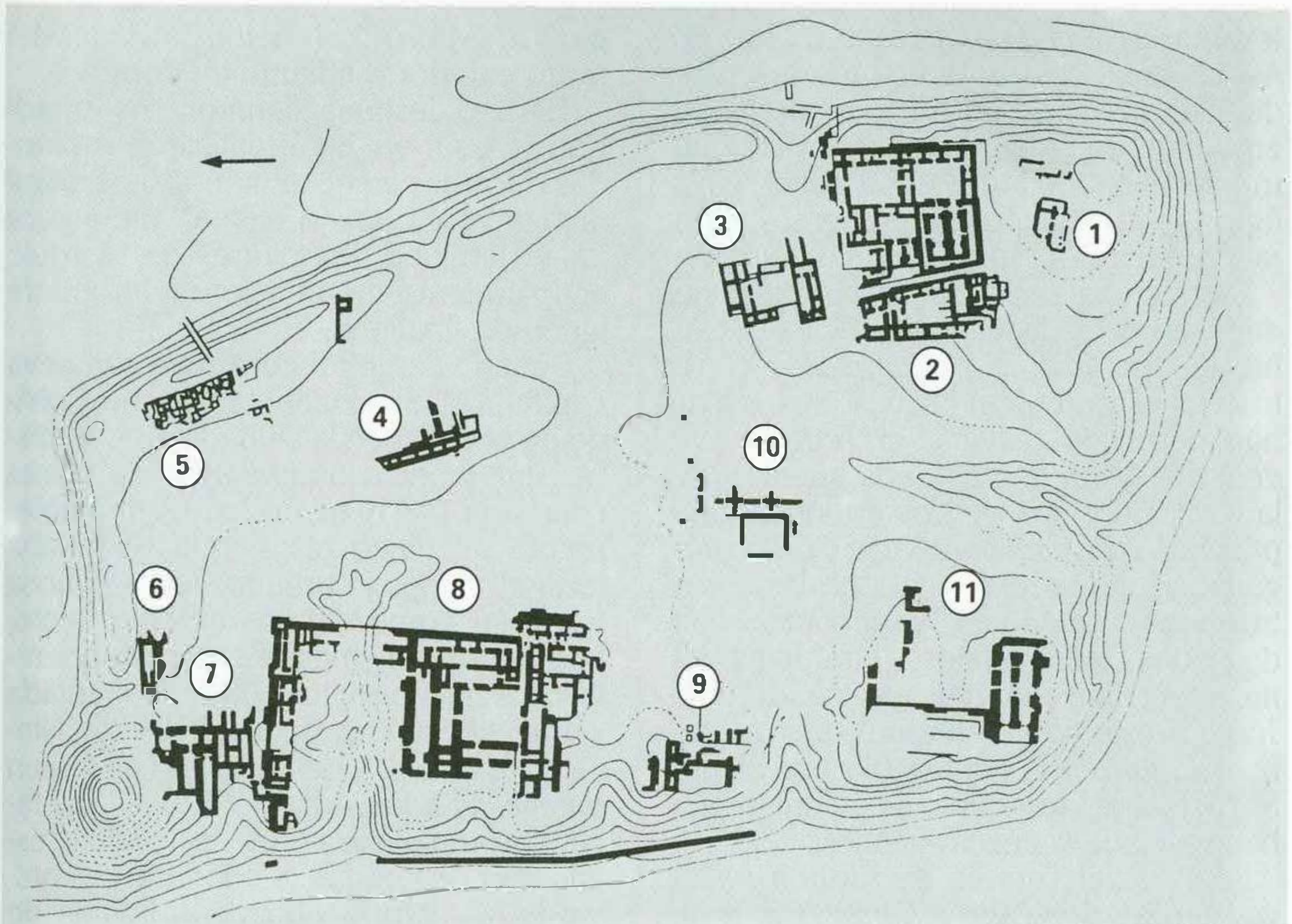
Tanto los patios como las estancias principales del palacio de la ciudadela estuvieron decorados con ortostatos, cuyos relieves reproducían las empresas militares del rey. Fuera de dicho palacio y del conjunto de templos y capillas antes citado se hallaban —situadas en la zona más baja de la ciudadela y con una muralla propia— las *viviendas* de los dignatarios y funcionarios, así como un *templo dedicado a Nabu,* el cual estaba unido a los templos del recinto palatino por una pasarela que equilibraba el desnivel existente.

Por el lado sudoeste, e integrado en la muralla de Dur Shamukin, se situó un *pequeño palacio,* tal vez residencia del príncipe heredero Senaquerib, que constaba de dos patios y otras estancias dispuestas en forma de *T,* siguiendo la planta del arsenal *(Ekal Masharti)* que Salmanasar III había construido en Kalkhu.

Sin embargo, y sin que se sepan los motivos, el sucesor de Sargón II, Senaquerib (704-681), conquistador y destructor de Babilonia, abandonó Dur Sharrukin y eligió Nínive como capital imperial, construyendo y restaurando en ella edificios, calles y murallas. En la parte sudoeste de la ciudadela (colina de Kuyunjik), que embelleció con hermosos parques y jardines, y después de demoler un *Palacio viejo,* levantó sobre una enorme plataforma el suyo propio, que denominó *Palacio que no tiene igual,* construcción que al no haber sido totalmente excavada presenta serios problemas de interpretación arquitectónica. Lo conocido demuestra que seguía el modelo asirio de patios con estancias en sus lados, aunque ahora la novedad estribaba en disponer dichos patios a modo de bloques o unidades independientes, sistematizados en ángulo recto y separados por corredores y galerías, sin distinguirse bien la parte pública *(babanu)* de la parte privada *(bitanu)*. Este palacio, al igual que los anteriores citados, estuvo revestido de ortostatos con relieves, habiéndonos llegado, sin embargo, sólo una pequeña parte de ellos.

Tampoco se olvidó de Assur, ciudad en la que levantó el *Palacio del príncipe* para su hijo menor Assur-ilu-muballitsu, y del que se conservan muy pocos restos.

Assarhaddon (680-669), que accedió al trono en medio de una guerra civil, se hizo construir en Nínive, en la colina de Nebi Yunus, y de nueva planta, *un palacio*. No obstante, prefirió seguir residien-



Planta de la ciudadela de Kalkhu (Nimrud), según M. E. L. Mallowan. 1. Templo de Nabu; 2. Palacio quemado; 3. Palacio del gobernador; 4. Edificios residenciales; 5. Manzana de casas TW 53; 6. Templo de Ishtar; 7. Templo de Ninurta; 8. Palacio noroccidental; 9. Palacio de Adad-nirari III; 10. Palacio central; 11. Palacio sudoccidental

do en Kalkhu, ciudad en cuyo sector meridional, por debajo del antiguo palacio de Tiglat-pileser III, edificó su *residencia palatina*, reutilizando en ella materiales y ortostatos del viejo palacio del citado Tiglat-pileser. Lo más destacable de tal palacio fue el *bit hilani*, con columnas adornadas en su base con esfinges.

A Assarhaddon le sucedió su hijo Assurbanipal (668-630), reconocido rey, en contra de los legítimos derechos de su hermano mayor, gracias a los esfuerzos y maniobras de su abuela, la reina Naqi'a. Tal rey, de excelente formación intelectual y amante de las letras y del arte, dio quizá los mejores y últimos días de esplendor artístico a Asiria.

A él se debió la *reorganización de la ciudad de Nínive*, que la convirtió nuevamente en capital imperial. Tras haber residido un tiempo en el palacio de su abuelo Senaquerib, situado, como vimos, en la colina de Kuyunjik, edificó también *su propio palacio* en la misma colina, aunque en el sector norte, palacio que, lamentablemente, conocemos de modo incompleto, aunque se sabe que estuvo estructurado en complejos arquitectónicos independientes, en tomo a patios unidos por corredores y galerías. También este palacio contó con una hermosa decoración relivaria, presente en los ortostatos de sus diferentes aposentos: quizás sea la más hermosa decoración del arte asirio de todas las épocas.

Las construcciones religiosas

Durante la época neoasiria, y a pesar de que Assur no siempre fue la capital imperial, sus reyes no olvidaron la cualidad sagrada que encerraba la ancestral ciudad. Ello les obligó a una política de vigilancia sobre sus construcciones religiosas (los documentos hablan de 39 templos sólo en la capital) para así hacer resaltar el continuado dominio del dios Assur sobre el resto de las divinidades mesopotámicas.

Aunque durante cuatro siglos no se

levantaron espectaculares templos en Asiria, pues interesaban más las residencias palaciales, nunca se dejó, sin embargo, de lado a los dioses y mucho menos al rey de todos ellos, Assur, cuya figura se identificaba plenamente con la razón de ser del Imperio.

En consecuencia, Assur-nasirpal II no dudó en dotar a su nueva capital, Kalkhu, de los *apropiados templos* y construcciones complementarias. Sus ruinas han permitido detectar el *Templo que dedicó a Ninurta,* dios de la guerra y de la caza. Constaba de dos estancias, una principal con ancha *antecella* y *cella* alargada, siguiendo el modelo de las construcciones anteriores, y decorada con dos leones androcéfalos, y otra, secundaria, precedida por una estatua del rey. Junto a este templo levantó una magnífica *ziqqurratu* cuadrada (65 por 51 por 51 m), sobre basamento de piedra, según han revelado las excavaciones.

Al este del Templo de Ninurta se levantó otro, dedicado a *Ishtar belit mati* (Señora del país), vigilado por leones de alabastro.

Assur-nasirpal II también edificó en Imgur-Enlil (hoy Balawat) un *pequeño templo*, dedicado al dios Mamu, junto a su Palacio de descanso. De tal templo nos han llegado restos de sus imponentes puertas de madera, que fueron recubiertas más tarde, durante el reinado de su hijo Salmanasar III, con láminas de bronce con relieves historiados *(Puertas de Balawat)*.

El nuevo rey, Salmanasar III, dada su personalidad de ferviente devoto del dios Assur, dedicó, asimismo, gran atención a los templos y santuarios de la capital religiosa del Imperio. En ella hizo reconstruir la antigua *ziqqurratu* de Enlil, reedificar el *Templo de Ishtar* y modificar en buena medida el *doble Templo de Anu y Adad*.

Años más tarde, durante la minoría de edad de Adad-nirari III (810-783), hijo que fue de Shamshi-Adad V, y siendo regente su madre Sammuramat, se construyó en Kalkhu el *Ezida* (Casa etema), un templo dedicado a Nabu. Su estructura fue similar al Templo de Borsippa, la sede originaria de tal dios. El templo de Kalkhu, de grandes proporciones (85 por 80 m), contaba con dos *antecellae* y dos *cellae*, para el dios y para su esposa Tashmetum, aisladas del muro exterior mediante un corredor.

Tiempo después, Sargón II, Assarhaddon y Assur-etil-ilani realizaron profundas reformas en él, alterándose su planta (nuevo complejo cultual anejo para Ea y Damkina, los padres de Marduk; acoplamiento de un Salón del trono de ignorada finalidad, etc.).

Cuando Sargón II construyó su nueva capital, Dur Sharrukin, tampoco se olvidó de levantar en la ciudadela de la misma una grandiosa *ziqqurratu* de planta cuadrada (43,10 m de lado), probablemente de cinco pisos, que dominaba todo el complejo urbano. Junto a dicha torre, tal como dijimos anteriormente, se situaron seis magníficos enclaves religiosos: tres templos con *cella* alargada y *antecella* ancha, dedicados a Sin, Ningal y Shamash; y tres capillas (no tenían *antecella)* a Ea, Adad y Ninurta. Sus fachadas, todas ellas muy semejantes, estuvieron decoradas con ladrillos esmaltados, al tiempo que unas figuras de dioses flanqueaban las puertas.

Muchísimo más importante que estos templos y capillas fue el *Templo de Nabu*, también citado en páginas anteriores, construido sobre una grandiosa terraza, al sur de la ciudadela y fuera de los muros del sector más elevado de Dur Sharrukin. Era de mayores proporciones que el *Ezida* de Kalkhu, dedicado como vimos a la misma divinidad. Comprendía un antepatio, con tres capillas y otras estancias, tras el cual se abría el gran patio central; al fondo se levantaba el templo cuya fachada estaba decorada con ladrillos vidriados. El templo era doble, pues también recibía culto Tashmetum, la esposa del dios.

Años después, con Senaquerib, la ciudad de Assur volvió a sus pasados días de esplendor religioso, gracias a la restauración que tal rey ordenó emprender en los santuarios, sobre todo en el *doble Templo de Sin y Shamash*, que carecía de torre escalonada, y en el de Assur, el *Eshara* (Casa de omnipotencia), al que dotó de una nueva estructura al añadirle un patio delantero y conectarlo con un pequeño templo exterior, el *Bit akitu* (Templo de las Fiestas del Año Nuevo, que había introducido el rey en Asiria a imitación del de Babilonia), de planta casi cuadrada con patio central y pórtico

Fragmento de un bajorrelieve en alabastro con la figura de un genio alado ante el árbol sagrado (siglo IX a. C.), procedente de Kalkhu (Nimrud). Museo del Louvre, París

de arcadas sostenido por pilares. El último rey de Asiria, Sin-shar-iskun (623-612) reformó el *Templo de Ishtar* que muchos siglos antes había levantado en Assur Tukulti-Ninurta I. Las reformas dieron como resultado un doble templo, con un sector para la diosa Ishtar y otro (con dos capillas gemelas) para Nabu y Tashmetum.

La escultura al servicio de la ideología. Principales ejemplares

La escultura del período estuvo, obviamente, al servicio exclusivo de los monarcas neoasirios, mediante la cual intentaban exaltar su gloria y hazañas personales. Esto motivó que sus anónimos artistas representaran en ellas más un ideal abstracto de fuerza y poder que los rasgos individuales de los singulares soberanos. De toda aquella plástica, mucha a tamaño colosal, nos han llegado muy po-

cos ejemplares (de hecho, los que no pudieron ser desplazados con facilidad), a pesar de la profusión de estatuas que ordenaron esculpir los reyes, según sabemos por las fuentes escritas.

Entre los ejemplares de bulto redondo hay que citar, en primer lugar, los que representaban a *dioses protectores*, por lo general figurados de pie, con las manos juntas o bien portando un recipiente. Su común denominador es su tosquedad, su estructura cilíndrica y sus formas estereotipadas, con vestimentas sencillas, más o menos uniformes. Del *Ezida*, el templo de Nabu en Kalkhu, poseemos *seis imágenes* de esos dioses protectores que, dispuestos por parejas, flanqueaban los pasajes que conducían a la capilla del dios. Dos de ellos, de caliza (1,60 m; Museo Británico), van tocados con tiara cónica de un solo par de cuemos y presentan larga barba cuadrangular; otro par son de tamaño colosal (3 m de altura; Museo de Iraq), mientras que otros dos —uno está decapitado—, con una altura de 1,55 m, portan una especie de barreño entre sus manos, adminículo semejante al de *las estatuas de dioses* del palacio provincial de Tiglat-pileser I en Hadatu, de donde, por otra parte, sólo ha llegado *una de esas estatuas*, labrada en basalto (1,73 m; Museo de Aleppo).

De Dur Sharrukin han sobrevivido algunas *estatuas-soporte* representando a *dioses secundarios,* halladas en los templos de Nabu, Sin y Shamash. No contando con la pareja que se perdió en un naufragio, cuando era conducida a Gran Bretaña, poseemos de tal localidad un conjunto de *dieciséis estatuas* de dicha tipología, aparecidas en las sucesivas excavaciones allí efectuadas. Todas ellas portan el típico vaso manante, de tan larga tradición religiosa mesopotámica, y van tocadas con tiara cilíndrica, sobre la que se dispone una especie de plinto que servía, según opinan algunos autores, de soporte al símbolo del dios de cada templo o, según otros, como base para antorchas, en cuyo caso las estatuas funcionarían como lampadarios.

Son también pocas las *estatuas que representan a soberanos asirios*. Todas, en líneas generales, evidencian rasgos comunes en su anatomía, vestidos, complementos, etc., destacando en ellas la inmutabilidad, la falta de expresividad, el estatismo, la rigidez, muy acorde con los principios políticos y religiosos de lo que debía ser la figura de los vicarios de Assur.

Rostros impertérritos, cubiertos de largas barbas cuadradas con mostachos finamente tallados, espesa cabellera caída sobre las espaldas, largos vestidos, a modo de túnicas de franjas enrolladas en el cuerpo, son las notas dominantes en este tipo de esculturas.

De entre ellas podemos destacar, en primer lugar, la magnífica *estatua de Assur-nasirpal II* (1,06 m; Museo Británico), hallada intacta en Kalkhu; labrada en caliza oscura, nos presenta a tal rey en visión frontal, con la cabeza ligeramente levantada y sin tiara alguna. La mano de su brazo derecho, caído a lo largo del cuerpo, porta una hoz circular con pomo en forma de cabeza de ave, mientras que su mano izquierda, a la altura de la cintura, sujeta el cetro real. Una corta inscripción en el pecho nos habla de la genealogía del rey, que se vanagloria de haber sometido a multitud de países.

De su hijo Salmanasar III han pervivido *cuatro estatuas,* que abarcan varias épocas de su vida. La *mejor conservada* de todas se localizó en el *Ekal Masharti* de Kalkhu: labrada en caliza (1,03 m; Museo de Iraq), presenta al rey con las manos juntas a la altura del pecho, vestido con la túnica de doble fleco, sin tiara que cubra su cabeza, y adomado con una cinta en el cuello de la que penden los símbolos de Sin, Assur e Ishtar. El ejemplar estuvo policromado, pues aún son visibles restos de pintura en cabellos, barba y collar. Delante lleva grabada también una larga inscripción, gracias a la cual sabemos que la pieza fue dedicada al dios Adad de la ciudad de Kurba'il, todavía no localizada.

En el Museo de Estambul se conserva *una segunda estatua*, en basalto, de tal soberano, que estuvo colocada en su tiempo en la puerta Tabira de Assur. Hallada en multitud de fragmentos, ha sido reconstruida (2 m), aunque no se ha podido recomponer su cabeza.

La *tercera estatua* de Salmanasar III, en caliza blanca (1,40 m; Museo de Iraq), muy mal restaurada, lo representa con

las manos juntas y, por primera vez, tocado con la tiara de la realeza. El vestido se halla grabado con una extensa inscripción que recoge las campañas militares de sus primeros 24 años de reinado.

La *última estatua* que se posee de este rey asirio, y la más antigua de todas, lo presenta sentado: el ejemplar (1,35 m; Museo Británico), de macizas formas cúbicas, a las que contribuye también la dureza del basalto, se encontró en Assur, decapitado y con la parte inferior de los brazos totalmente destrozada.

Mención aparte merece una *pieza de joyería*, que representa en bulto redondo a un innominado soberano neoasirio, y sobre la cual gravitan sospechas de falsificación. Elaborada en ámbar (19 cm; Museo de Boston) y con un magnífico pectoral de oro, su aspecto la acerca a la estatua de Assur-nasirpal II, a excepción de las manos, que aquí aparecen juntas delante del pecho.

Hasta el momento sólo podemos hablar de una *estatua femenina* neoasiria de bulto redondo. Se trata de un ejemplar tallado en piedra, localizado en Assur (70 cm; Museo de Iraq) no hace muchos años. Su estructura es cilíndrica y la disposición de la figura, de pie, con las manos recogidas delante del pecho, descalza, sin joyas y vestida con larga túnica lisa, es la usual del arte mesopotámico.

Debemos incluir en este apartado, aunque en realidad no son esculturas de bulto redondo ni mucho menos relieves, al no hallarse liberadas del pétreo bloque en que se tallaron, las *monumentales figuras que en forma de leones y toros androcéfalos* vigilaban, a modo de espíritus guardianes *(shedu, lamassu)*, las puertas de los palacios y de los templos. Al estar subordinadas a la arquitectura y adaptadas a un marco estructural, sus figuras fueron, invariablemente, de aspecto cuadrangular, admitiendo dos puntos de vista, el frontal y el lateral. Ello hizo que se labraran con cinco patas (y no con cuatro), visibles a un tiempo sólo si se las observaba oblicuamente.

Podemos citar, como ejemplos, los *leones androcéfalos* (5 m de longitud, 3,50 m de altura), en alabastro yesoso, que guardaban la entrada el Templo de Ninurta en Kalkhu; los *leones* del santuario de Ishtar *belit mati*, cercano al anterior, de rugientes fauces (uno en el Museo Británico, otro *in situ)* y los *toros alados de cabeza humana* de la entrada y salida del trono del mismo palacio. Estas últimas figuras —cuerpo de toro, alas de águila, cabeza humana tocada con la mitra de los dioses, y escamas de pez en el bajo vientre— eran los *lamassu*, seres míticos que funcionaban como vínculo entre la divinidad y el hombre, síntesis del equilibrio entre el cielo, la tierra y el agua.

Por otro lado, en Dur Sharrukin, las figuras que protegían el acceso al palacio, así como al Salón del trono, llegan a proporciones verdaderamente monumentales. Aquí, entre los seis *lamassu* (de 4,20 m de altura cada uno) de la puerta principal del palacio, tratados con mejor modelado que los de épocas pasadas (uno de ellos en el Museo de Chicago), aparece una mítica figura de la antigua civilización sumeria, la del *héroe del león* (de casi 5 m de altura), con el cuerpo de perfil y el rostro de frente, conocido por las dos versiones del Museo del Louvre (en una lleva túnica corta y en la otra toga), con su larga barba rizada, sus bucles, su machete y su león; algunos autores no dudan en identificar este personaje con Gilgamesh, el antiguo rey de Uruk. En cualquier caso, esta figura gigantesca pasaría a Fenicia y desde aquí se difundiría por los pueblos mediterráneos en calidad de *Señor de los animales*.

Los relieves neoasirios: panorámica general

Junto a los *lamassu* de las puertas de Dur Sharrukin se situaron otros relieves, también de gran tamaño, en piedra caliza yesosa, con la representación de *genios alados con la piña y la sítula*, en clara función apotropaica, como puede verse en el magnífico ejemplar del Museo de Iraq (3,90 m de altura).

Por supuesto, también el palacio de Senaquerib, en Nínive, contó con los gigantescos *toros alados* en las entradas de sus portales; lo mismo que el palacio provincial de Hadatu, aunque aquí alternaban *los leones* de abiertas fauces (un ejemplar de basalto en Aleppo; 3,70

por 2,70 m) con *toros de cinco patas* (ejemplar en el Louvre; 2,40 por 1,57).

Donde verdaderamente los artistas neoasirios demostraron gran maestría fue en los *relieves* que adornaron las múltiples estancias de los palacios y, en menor medida, las de las construcciones religiosas.

Allí, en las zonas bajas de las paredes de los estrechos y largos salones palatinos, los soberanos se hicieron representar en el contexto de sus empresas guerreras o actividades pacíficas, siempre al servicio del dios Assur, todo ello bajo un personalísimo enfoque artístico que acabaría por definir el arte asirio de todas las épocas. Las escenas iban complementadas, casi siempre, con anales literarios, dispuestos a modo de largo friso sobre las secuencias de relieves o bien separándolos cuando aquéllos ocupaban dos bandas horizontales.

1. *Los relieves del Palacio noroccidental de Kalkhu (Nimrud):* El rey Assur-nasirpal II (883-859) supo hacer de su nuevo palacio de Kalkhu *(Palacio noroccidental)* el adecuado instrumento de su ideología, concibiendo una decoración escenográfica para motivar en el espectador de sus estancias el imponente poderío de su persona e Imperio.

Para ello, y de acuerdo con el sistema arameo y neohitita de cubrición de paredes a base de losas de piedra o mármol de gran tamaño (ortostatos), cubrió con placas alabastrinas, trabajadas con bajorrelieves, la parte inferior de las mismas, dejando el resto ornamentado con pinturas, que incluso proseguían por los techos.

De los relieves de este palacio (en su mayoría en el Museo Británico), todos ellos *de carácter religioso,* el más importante era el de la pared este del Salón del trono, en el cual se representaba al rey y a su genio protector vueltos hacia el Arbol de la Vida, escena presidida por el disco solar alado, el emblema de Assur.

En la pared meridional del mismo salón se representaron escenas *guerreras y cinegéticas,* a modo de friso corrido, en composiciones muy vivaces y, sobre todo, variadas, en las cuales el monarca aparece siempre remarcado a pesar de que su figura no se representase a mayor tamaño. Los detalles y pormenores se realzaron de modo magistral en los tocados, armas y ameses de los caballos, mientras que el resto del relieve, en líneas generales, aparecía muy bien modulado.

No podemos describir minuciosamente una a una todas las escenas presentes en el gran número de ortostatos que nos han llegado. Bástenos citar las de la caza del león, en una de cuyas secuencias la fiera ataca de improviso al rey, lanzándose contra el propio carro; la escena de la libación en la que el monarca, rodeado de sus oficiales, sostiene una copa junto a un león abatido; o la similar escena junto a un toro también muerto; el asedio de una ciudad a orillas de un río, en donde vemos cómo el dios Assur, situado sobre la cabeza del rey, tensa su arco contra el enemigo; el ataque a una ciudad, con todo tipo de instrumental militar, y, finalmente, el regreso del rey al campamento, de planta circular y figurado en perspectiva aérea.

Del *Templo de Ninurta,* levantado en Kalkhu, proviene un único relieve (2,35 m de altura; Museo Británico), trabajado sobre dos ortostatos, que representa al dios armado con haces de rayos en lucha contra el mal y el caos, simbolizados por un dragón de poderosas garras.

2. *Los relieves del Palacio central de Kalkhu (Nimrud):* Como se dijo, Tiglat-pileser III (744-727) había construido al sur del Palacio de Assur-nasirpal II otro nuevo, conocido como *Palacio central,* que también omamentó con bajorrelieves sobre ortostatos de alabastro, siguiendo el modelo de los del palacio de su antepasado en el trono. Se volvía así a decorar con placas relivarias las paredes de las estancias y salones palaciegos, después de casi siglo y medio sin que otro monarca hubiese empleado este costoso sistema ornamental. Lamentablemente, años después, Assarhaddon (680-669) decidió arrancar parte de ellos de su emplazamiento primitivo y reaprovecharlos en su nuevo palacio *(Palacio del Sudoeste)* que nunca, sin embargo, llegaría a ser acabado.

Estatua en arenisca de Assur-nasirpal II (883-859 a. C.) procedente de Kalkhu (Nimrud). Museo Británico, Londres

Los relieves hallados en las ruinas de estos dos palacios (hoy en el Museo Británico) tienen como temática central *escenas de guerra* protagonizadas por Tiglat-pileser III (asedios, combates, deportaciones, ejecuciones). Eran una verdadera ilustración visual de sus anales, cuyos textos, separando las composiciones, figuraban en una faja central.

Técnica y formalmente difieren muchísimo de los relieves del palacio de Assur-nasirpal II que antes hemos citado. Aunque el modelado de las escenas del *Palacio central* de Kalkhu es suave, su tratamiento está muy por debajo del de los ortostatos del *Palacio noroccidental;* respecto a las composiciones, al faltar aquí, en el *Palacio central,* las líneas del horizonte (algunas figuras y escenas parecen flotar en el espacio), los artistas debieron amoldarse un tanto forzadamente al contexto narrativo general para evitar disonancias.

De entre lo conservado podemos reseñar los relieves más significativos de *contenido religioso* (Tiglat-pileser III en una escena mitológica; representación de una extraña ceremonia de culto en la que los hombres van batiendo las palmas, mientras son seguidos por una figura disfrazada con una máscara de león) y también de *carácter belicista* (transporte de las imágenes de los dioses de una ciudad vencida a hombros de soldados asirios; deportación de mujeres y niños que parten en carros tirados por bueyes; abandono de la ciudad junto a cuyas murallas se ha dejado un ariete; luchas contra los árabes del desierto, los cuales, una vez derrotados, deben pagar tributos en especie —dromedarios—, según se deduce de una reata conducida por la propia reina de tales gentes).

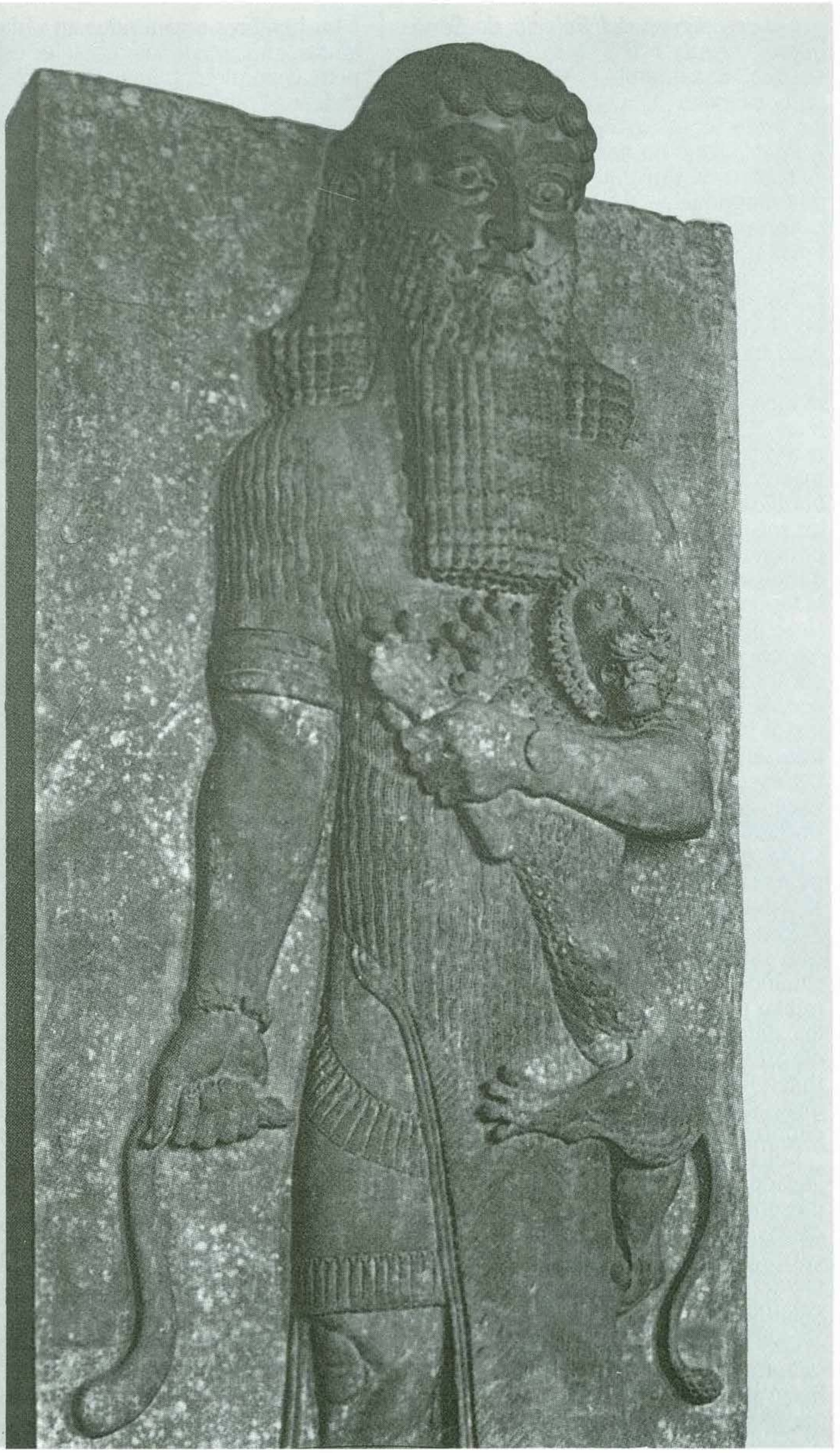
3. *Los relieves de Dur Sharrukin (Khorsabad):* Los frisos del palacio de Sargón II (721-705), parte de los cuales se hallan repartidos entre los Museos del Louvre, Iraq y Chicago, supusieron un paso adelante en el tratamiento relivario asirio. Además de una mayor soltura compositiva, unos claros atisbos de perspectiva —aunque geométricamente errónea—, y una mayor atención puesta en el tratamiento plástico de los detalles más insignificantes —joyas, armas, vestiduras, insignias, vasos, mobiliario—, el campo temático se vio ampliado con la incorporación, por primera vez, de *escenas relacionadas con la vida privada del rey.* A estas innovaciones se unieron los efectos lumínicos y de profundidad espacial que se consiguieron al labrar las placas de alabastro con relieves en planos más salientes.

En la pared nordeste del gran patio palacial, los ortostatos —de casi 3 m de altura— recogían un cortejo de altos dignatarios y servidores que transportaban hacia el rey el trono real, diferentes asientos, mesas y vasos de variadas formas. En otra estancia se figuraba una gran escena de banquete, celebrado para conmemorar una victoria militar, de la cual se reproducían algunos de sus episodios.

No faltan en el palacio los relieves de gusto narrativo que se fijaron en *las actividades constructoras* del rey, testimoniadas —por citar un ejemplo— en la famosa escena marina del transporte de madera desde el Mediterráneo hasta el corazón de Asiria. En la llamada Sala de *justicia, los relieves se recreaban en la entrega de los tributos* o en *los castigos aplicados a los vencidos.* Aunque las imágenes muestran actos ceremoniales en los que Sargón II, en su calidad de representante de Assur, se halla en actitud distante, lo cierto es que, a veces, el rey, desprovisto de todo protocolo, toma parte activa en ellos como un participante más, saltando con su propia mano los ojos a los vasallos rebeldes.

En contraste con estos actos oficiales, indudablemente crueles, una pequeña habitación del noroeste del palacio —y el tema es novedoso por introducirse en la esfera privada del soberano— reproducía un idílico paisaje montañoso, sin duda el parque real, poblado de árboles y con pájaros volando, en medio del cual el rey se dirigía en su carro ligero hacia un templete, al tiempo que sus servidores, entre los abetos, cazaban animales —pájaros, liebres y gacelas— destinados a la comida festiva, que se representa por encima de las escenas venatorias.

Relieve en alabastro con el héroe del león, *procedente de Dur Sharrukin (finales del siglo VIII a. C.). Museo del Louvre, París*



4. *Los relieves del Palacio de Senaquerib en Kuyunjik (Nínive):* Tal como se dijo, Senaquerib (704-681), que se autocalificaba de conocedor de todas las artes, construyó un palacio propio —*Palacio que no tiene igual*— en Nínive (colina de Kuyunjik) al hacerla su capital imperial.

Aunque no se conoce en toda su extensión, dicho palacio ha proporcionado —como no era menos de esperar— hermosos ortostatos de alabastro (hoy en el Museo Británico) con relieves de gran interés artístico e histórico. Tales relieves, que guardan mayor relación temática con los del palacio de Tiglat-pileser III, en Kalkhu, que no con los más recientes de Dur Sharrukin, son en su mayoría verdaderos *cronicones de las batallas de Senaquerib*. La novedad de los mismos estriba en la muchísima importancia que se da a los detalles secundarios, como pueden ser el arbolado o la fauna, que pasan ahora a un primerísimo plano por ser parte integrante del marco paisajístico, al cual se adaptan composiciones y figuras. Otra de sus novedades es la carencia de las fajas con textos inscritos para subdividir los ortostatos en registros y posibilitar así distintas escenas. Aquí, en este palacio, las escenas se figuran siempre de modo individual, sin líneas divisorias y sin necesidad de quedar determinadas por el marco del propio ortostato. No obstante, en algunos casos, la superficie de la piedra se divide en tres registros, aunque sin romper la unidad argumental, situándose en el superior la campaña militar propiamente dicha, en el central los datos paisajísticos —ríos, viñedos, olivares, palmeras, juncales— que permiten fijar el escenario, y en el inferior, invariablemente, el retorno de los vencedores.

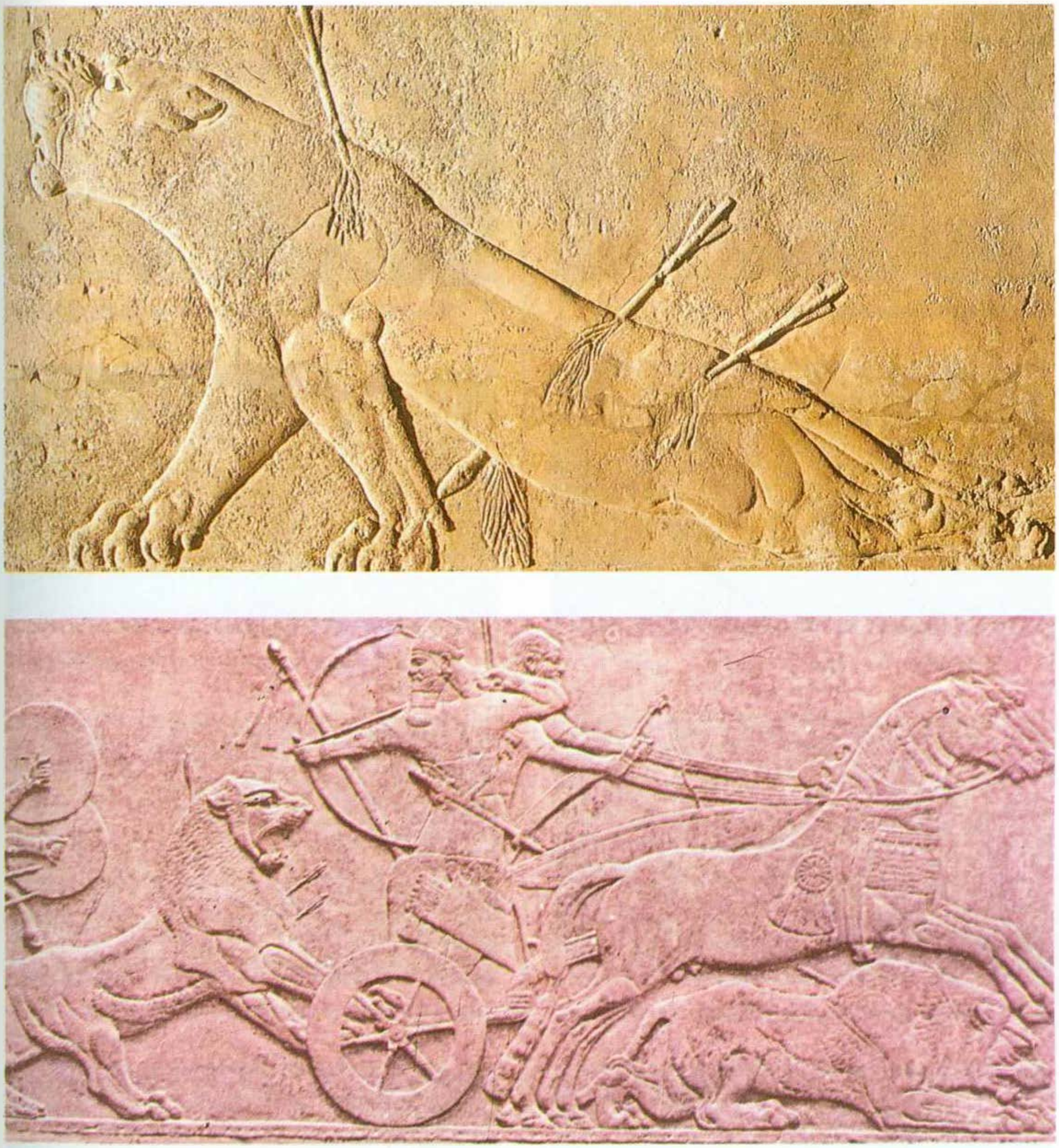
Entre las composiciones que nos han llegado podemos recoger la que se representó en uno de los corredores palaciegos con el tema del regreso de una cacería real, con los palafreneros conduciendo los caballos reales —de soberbia estampa— y los servidores portando viandas y frutos para un banquete. O la que se figuró sobre grandes ortostatos (2,25 m de altura) con la escena del difícil transporte de los *lamassu* destinados al templo de Nínive: en la misma se ve a los hombres organizados en varias cordadas, arrastrando las colosales estatuas pétreas por tierra o ingeniándoselas para vadearlas por los ríos.

Sin embargo, la temática principal de los relieves de Kuyunjik fueron *las campañas militares*, tratadas de un modo muy realista, con detalles concretos e identificadas por pequeñas indicaciones escritas. De entre ellas, y sobre 13 ortostatos, sobresale por su gran calidad plástica y compositiva la que describe el asedio, asalto y captura de la ciudad palestina de Lakish, con algunos episodios de verdadera genialidad narrativa: masacre de prisioneros, deportación de supervivientes, transporte del botín, recepción de una delegación con los embajadores implorando piedad.

Más importante, desde el punto de vista plástico, que la campaña palestina aludida, es la que conmemora la llevada a cabo contra los caldeos del País del Mar. Con gran riqueza de detalles se pudo representar el marco paisajístico de las marismas que rodeaban las desembocaduras del Eufrates y Tigris, adquiriendo gran importancia descriptiva los cañaverales y juncales, así como la fauna, que rodean por doquier a las tropas de Senaquerib.

5. *Los relieves del Palacio norte de Assurbanipal en Kuyunjik (Nínive):* El palacio norte de Nínive, obra de Assurbanipal (669-630), ha proporcionado *diferentes grupos* de bajorrelieves (en su mayor parte hoy en el Museo Británico y algunos en el Louvre), que por su tratamiento formal obedecen a dos épocas: una, la más antigua, se caracteriza por continuar representando las escenas con figuras y paisajes en una visión panorámica, muy al gusto de los mejores relieves de Senaquerib; la más reciente, estructura los relieves a modo de franjas que habían comenzado a aparecer también con Senaquerib y que acabarían por imponerse.

Entre los bajorrelieves de la primera época sobresalen los que representaban *la dura campaña contra el elamita Teumman* en el río Ulai: en ellos puede verse cómo el ejército asirio avanza y logra acorralar a los elamitas que huyen a la desbandada. En medio de todo el enredo de hombres y animales —verdadero *horror vacui* plástico— el rey Teum-



Arriba, relieve de la leona herida *tallado en alabastro, procedente de Nínive (siglo VII a. C.). Abajo, cacería de leones de Assur-nasirpal II (siglo IX a. C.), relieve en alabastro procedente de Kalkhu (Nimrud). Ambas piezas en el Museo Británico, Londres*

man aparece representado en tres ocasiones: en una es alcanzado por una flecha, en la otra es decapitado, y en la tercera su cabeza es cogida por un soldado para enviarla a Nínive. Sobre esta abigarrada composición aparecen las mujeres y los niños elamitas escoltados por soldados asirios. Pequeños textos, dispuestos sabiamente, narran los episodios más sobresalientes del combate.

En los accesos a la gran Sala del trono del palacio se representó *la conquista de Babilonia* y la consiguiente muerte de su rey Shamash-shum-ukin, hermano de Assurbanipal. En otras estancias se rememoran, en frisos compositivos, *las nuevas expediciones* hechas contra ciudades elamitas (Madaktu, Hamanu) y, en fin, en algunas más, *las luchas de los asirios contra los árabes del desierto*, que cabalgan por parejas sobre dromedarios.

El relieve de *tema animalístico* llegó con Assurbanipal a su máxima expresión de calidad, superando con mucho las escenas cinegéticas de Assur-nasirpal II, de comienzos del siglo IX. Ahora, además, *la caza de leones*, que consti-

Desarrollo de los bajorrelieves de

1. Sumisión del príncipe Sua de Gilzanu

2. Entrega de productos y armas de Gilzanu

5. Sumisión del israelita Jehú

6. Tributo de oro, plata y otros productos de Israel

9. Entrega de camellos del país de Musri

10. Macaco y cinocéfalo como tributos de Musri

13. Tributo de animales salvajes del país de Sukhu

14. Armas, marfil y objetos metálicos de Sukhu

17. Tributo de vasijas de arcilla y armas de Khattin

18. Cobre, estaño y madera como tributo de Khattin

Obelisco Negro de Salmanasar III

3. *Caballos como tributo de Gilzanu*

4. *De Gilzanu, entrega de camellos*

7. *Entrega de manufacturas israelitas*

8. *Tributo de jarras y copas metálicas, cetro y armas de Israel*

11. *De Musri, un búfalo, un unicornio y un antílope*

12. *Elefante y macacos, tributos de Musri*

15. *Tributo de vestidos y tejidos de lino de Sukhu*

16. *De Sukhu, armas, marfil y otros productos*

19. *Del país de Khattin, marfil, plata y oro*

20. *Entrega de minerales metálicos de Khattin*

tuye el argumento esencial de los frisos, se complementa con magistrales escenas secundarias en donde aparecen manadas de gacelas y de asnos salvajes que son acosados por los perros o que huyen ante los cazadores. Vemos, en ocasiones, al rey cazando poderosos leones tanto a pie, como en carro o a caballo, demostrando su pericia en las tres modalidades venatorias. Al artista, sin embargo, en este tipo de composición, no sólo le interesa la figura del rey y de sus ayudantes, sino también las de todo el conjunto, incluso la de los numerosos leones representados hasta en sus detalles más insignificantes, lo que transmite al relieve una naturalidad nunca hasta entonces superada.

De todos los grandes felinos, representados siempre en actitudes distintas y nunca repetidas, los más famosos son los conocidos como el *león moribundo*, animal que agoniza mientras expulsa sangre por sus fauces, y la *leona herida*, a la cual una flecha clavada en la columna vertebral le impide incorporarse, debiendo arrastrar las patas traseras al tiempo que ruge de impotencia.

En una sala-jardín del palacio se situó otra escena con leones, en esta ocasión domesticados, sueltos en un parque real, y que formaban parte de una *representación procesional* en la que se ven, junto a ellos, sacerdotes que tocan arpas y liras.

El momento culminante de las escenas de lucha contra los elamitas lo constituye la representación de un banquete, un *symposium*, del que nos han llegado muy pocos ortostatos. En ellos se ve al rey recostado sobre un diván en el acto de beber acompañado de su esposa, la reina Assur-sharrat, sentada en alto sillón frente a él. Músicos y servidores, que portan viandas, contribuyen a hacer aun más agradable el banquete que tiene lugar a la sombra del emparrado de una pérgola del palacio real. En las ramas de uno de los abetos, frente al rey, aparece colgada —y es el toque trágico de la escena— la cabeza del elamita Teumman, enviada a Nínive desde el campo de batalla.

No sólo los relieves de los palacios testimonian la voluntad que tuvieron algunos soberanos neoasirios de perpetuar sus hazañas en la Historia, también en otras piezas —estelas, paredes rocosas, objetos cultuales, obeliscos— llegaron a repetir su propia imagen y hechos junto a textos de considerable extensión, siempre laudatorios.

Los relieves de las estelas

Entre las diferentes *estelas* que nos han llegado, talladas en basalto, diorita, caliza, alabastro y arenisca, y todas iconográficamente hieráticas, majestuosas y repetitivas, debemos citar las más importantes, exponiéndolas de acuerdo a un orden diacrónico.

En primer lugar la de la *Victoria*, de Tukulti-Ninurta II (890-884), hallada en Terqa (90 cm; Museo de Aleppo), de estilo más bien sirio-hitita, y que conmemoraba las luchas contra los arameos de Laqe.

Le siguen las *dos Estelas de Assur-nasirpal II:* la del Museo Británico (2,92 m), presenta al rey de perfil con la mano derecha en actitud de oración hacia los emblemas de cinco divinidades; la del Museo de Mossul (1,28 m), de mayor calidad relivaria (y de parecida tipología), interesa por su largo texto, en el que, además de informar de sus hechos militares, se recuerda el gran banquete que organizó tal rey con ocasión de inaugurar el nuevo palacio de Kalkhu, al que acudieron 69.594 invitados.

De Salmanasar III se posee una *Estela de caliza* (hallada en Kurkh y hoy en el Museo Británico), de 2,20 m y de similar estructura a las anteriores, aunque de tosco relieve. Más interesante es la *Estela de Shamshi-Adad V* (824-811), localizada en Kalkhu (2,18 m; Museo Británico): al ser más estrecha, la figura del rey, en ademán de oración, presenta un esbelto canon. De mayor calidad todavía es *otra estela* de este mismo rey, hallada en Saba'a, en el desierto, al sur de Sinjar (1,42 m; Museo de Estambul), de estilo decididamente provincial: la parte superior presenta al monarca en la tradicional postura de oración, mientras que el resto recoge la campaña contra Palestina.

Muy superior a las hasta aquí citadas es la *Estela de Adad-nirari III* (810-783), localizada en Karana (1,30 m; Museo de

Fragmento de un panel de marfil con el motivo de una esfinge alada (finales del siglo VIII a. C.), procedente de Kalkhu (Nimrud). Museo de Iraq, Bagdad

Pintura mural representando a un lamassu *junto a un personaje con una flor de loto, procedente de Til Barsip, hoy Tell Ahmar, Siria (siglo IX a. C.), según L. Cavro, París*

Iraq), de finísima talla, con inscripción central, parte de la cual fue borrada a propósito. Del rey Assarhaddon (680-669) *tenemos tres*, provenientes respectivamente de Zincirli (Turquía), de Til Barsip (Siria) y del delta egipcio (hoy en el Museo de El Cairo). La primera (3,18 m; Museo de Berlín) recoge al rey libando, mientras sostiene en su mano la cuerda con la que ata a dos de sus enemigos, figurados a sus pies y a insignificante tamaño: Abdimilkutti, rey de Sidón, y Ushanahuru, hijo de Taharqa, rey de Egipto y Nubia (otros autores opinan que se trataría de Ba'lu, rey de Tiro, y del propio faraón Taharqa). La de Til Barsip (3,80 m; Museo de Aleppo), más tosca, troceada en cuatro fragmentos, presenta el mismo tema argumental coincidente también con el de la *Estela de El Cairo*, en perfecto estado de conservación.

Asimismo, Assurbanipal, renovando la antiquísima tradición iconográfica sumeria se hizo representar en una *Estela de arenisca* (36'80 cm; Museo Británico) para conmemorar la reconstrucción del Esagila, el templo de Marduk en Babilonia, ciudad bajo su poder; en la misma, de carácter votivo, se figura como constructor, portando devotamente sobre su cabeza el cesto y los ladrillos.

No podemos dejar de citar, por su singularidad (aunque para la Historia del Arte no signifique nada), las *numerosas estelas* que sin decoración, y sólo con la inscripción de uno o dos nombres (nunca de dioses), aparecieron al sur de la zona más antigua de Assur. Todas son altas —algunas llegan casi a los 5 m— y pertenecieron a personas regias y a funcionarios. La cronología de tan enigmáticas estelas abarca desde el siglo XIV hasta la mitad del siglo IX.

Relieves rupestres

El relieve rupestre neoasirio está representado, pobremente, por *los restos que nos han llegado de Maltaya* (nordeste de Khorsabad) *y de la región de Hines* (al norte de Nínive), esculpidos por orden de Senaquerib, y en los cuales ensalzó aún más su personalidad. En Maltaya labró sobre la pared *cuatro panneles*, uno de los cuales (1,85 por 6 m) representa una procesión de dioses, encabezada por Assur, subidos todos sobre sus animales sagrados. La doble imagen del rey, en actitud de oración, encuadra las figuras divinas, algunas reconocibles por sus símbolos. En la región de Hines, el rey se representa adorando a Assur y a Ninlil, mientras dos toros androcéfalos enmarcan, como en el palacio de Dur Sharrukin a un *héroe del león*. En otro punto, *en Bavian*, se le representa acompañado de otro personaje en acto de adoración a los dioses, subidos sobre sus animales emblemáticos.

Menos interesante aún es el *relieve rupestre de Kank Bogazi* (Turquía) hecho esculpir por Salmanasar III, y en el que se figuraba adorando a un símbolo divino, junto a una corta inscripción.

El pedestal y el Obelisco negro de Salmanasar III

Gran importancia histórica y artística tiene el relieve que recorre a modo de friso continuo el *pedestal* o podio de caliza que sostuvo en su día el trono de Salmanasar III (858-824) existente en el *Ekal Masharti* de Kalkhu. Sin lugar a dudas, el más acabado de todos es el frontal (25 cm de altura; Museo de Iraq) que representa la conclusión del tratado de paz del año 850 entre el rey asirio y el rey babilonio, protegido suyo, Marduk-zakir-shumi, a quien el primero había repuesto en el trono de Babilonia. Ambos monarcas, que aparecen como iguales, acompañados de sus dignatarios, están dándose un apretón de manos, escena verdaderamente novedosa en toda la historia del arte mesopotámico. Los textos que complementan las escenas aluden a los principales hechos de los primeros trece años del reinado del monarca asirio, conocidos por otras fuentes.

Salmanasar III utilizó también en una ocasión —imitando a su padre Assurnasirpal II— el *obelisco* en vez de las estelas, para narrar con relieves figurados y adecuados textos sus empresas militares, que completaban las que poco antes había hecho figurar en las magní-

ficas *Puertas de bronce* en un templo de Imgur-Enlil (hoy Balawat).

El *Obelisco negro* (2,02 m; Museo Británico), llamado popularmente así por el color de su alabastro, presenta sobre cada uno de sus cuatro lados *cinco recuadros en relieve* (en total suman 20) con la representación de las escenas de vasallaje de diversos reyes y Estados sometidos y la entrega de los obligados tributos (barras de metal, marfil, madera, objetos manufacturados y animales domésticos o salvajes, entre otros). La *lectura* de los recuadros debe hacerse en sentido horizontal y desde arriba abajo, abarcándose así *cinco argumentos*: el tributo de los habitantes de Guilzanu; el del israelita Jehú, de la Casa de Omri; el del país de Musri; el de Marduk-apil-usur, príncipe del país de Sukhu; y, finalmente, el tributo de Qarparunda, príncipe del país de Khattin.

Las cinco secuencias van acompañadas de un breve texto explicativo que las identifica perfectamente. La parte superior del *obelisco*, en forma de torre escalonada, y los frontis de las caras por su parte inferior están cubiertos con el relato de las campañas de los primeros treinta y un años del rey.

Esta magnífica pieza, tallada en un bajorrelieve muy plano y sobria en detalles secundarios, fue situada en una de las grandes Salas de audiencia del palacio de Kalkhu, sirviendo de propaganda y autoelogio del rey.

Glíptica y pinturas murales

Los sellos cilíndricos y los de estampas de época neoasiria presentan, en razón de su propio medio expresivo, temáticas muy diferentes a las de los bajorrelieves de los grandes palacios; disentían de aquéllos, asimismo, en calidad y no aportaban nada novedoso respecto a épocas pasadas.

Los sellos del siglo IX están hechos de piedras blandas de tonos oscuros (serpentina, caliza) y adoptan formas alargadas y ligeramente abombadas, de mayor tamaño que los de la etapa mesoasiria. Sus temas, entre los que destacan la caza y los banquetes, están tratados con un *estilo lineal*, encerrados siempre entre bandas de espigas (algunos ejemplares de Kalkhu, por ejemplo).

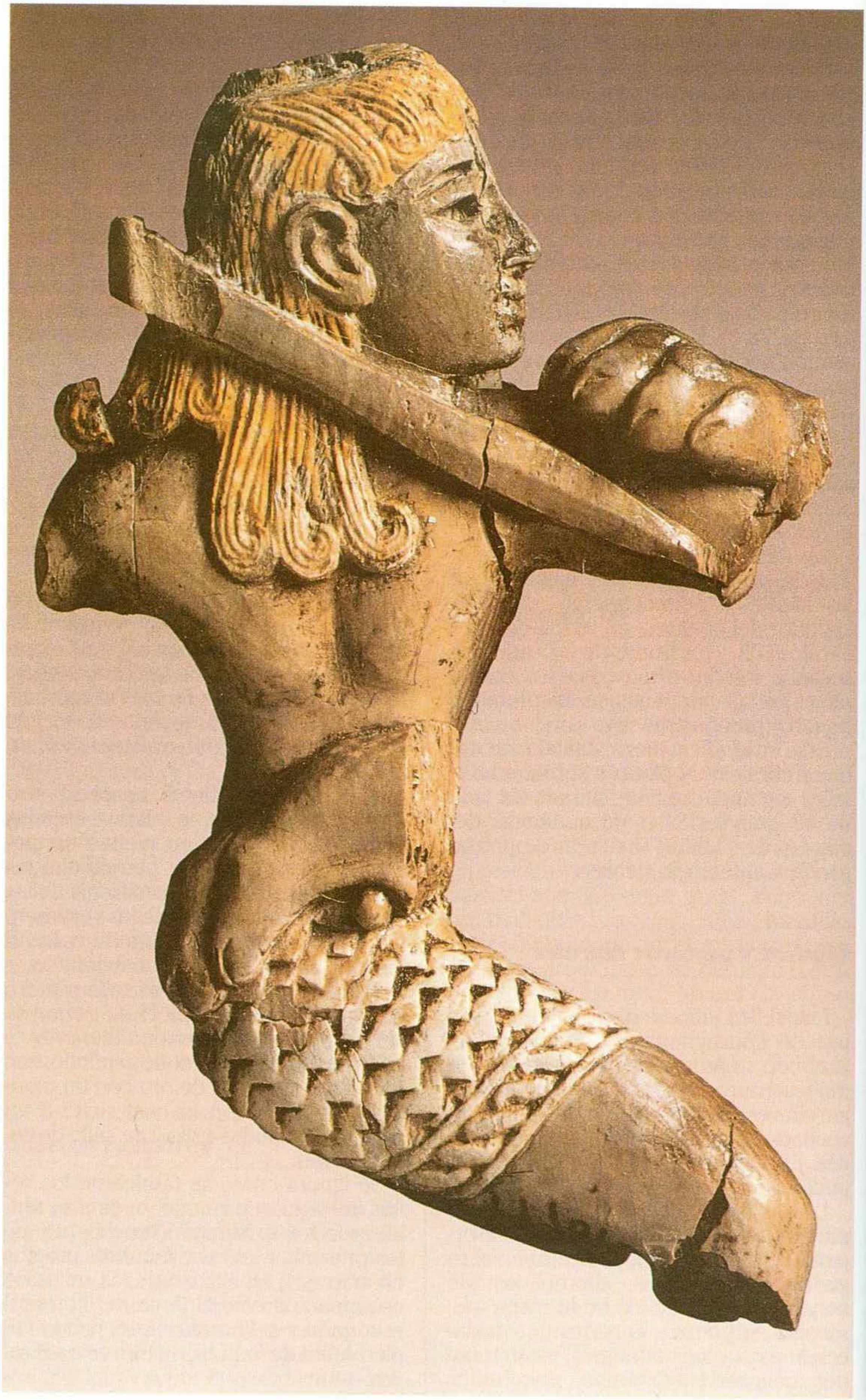
En contraste con los relieves de los grandes ortostatos de los palacios en los que la guerra, según hemos visto, era el tema casi obligado, los sellos neoasirios apenas harán uso de tal temática, desplazada a algunos pocos ejemplares de estilo lineal; por el contrario, un buen número ilustra escenas de labranza (ejemplar de la Pierpont Morgan Library de Nueva York, en el que un campesino espolea al bóvido que arrastra el arado, bajo los símbolos de Sin, Shamash y los Sibitti), otros presentan a dioses, sobre todo Ninurta, y algunos más recrean, incluso, ceremonias religiosas (símbolos de Assur, genios alados) y trasuntos míticos (combate de Ninurta —y no Marduk— contra Tiamat), no faltando, en fin, otros con temas de carácter lúdico (animales tocando instrumentos musicales).

Hacia finales del siglo IX se volvieron a utilizar las piedras duras (cornelina, lapislázuli) y a inscribir, en algunos ejemplares, los nombres de sus propietarios, lo que ha permitido fecharlos con bastante seguridad (el de Adad-usur, hoy en Berlín; el del eunuco Ishtar-duri, en el Louvre, etc.).

Junto al estilo lineal apareció otro más rico, en el que se tallaron escenas de guerra o de caza, en sueltas composiciones simétricas que permitían a los glípticos recrearse en la anatomía de las figuras y en los detalles de las vestimentas, todo ello, tal vez, debido a la influencia de los sellos neobabilónicos.

A finales del siglo VIII el *sello cilíndrico se vio sustituido por el de estampa;* sin embargo, el primero no fue arrinconado del todo, pues se le recubrió con hermosas cápsulas de oro con un dibujo en la base, con lo cual sirvió a un tiempo de cilindro-sello y de sello de estampación.

Se ignora cómo se fabricaron los sellos del siglo VII y en qué medida se reutilizaron los existentes (muchos de estos presentan textos y nombres propios en arameo); en el caso de los sellos de estampa apareció el tema del hombre-escorpión y del hombre-toro, junto al típico Arbol de la Vida, de formas estilizadas.



A la vista de lo que manifiestan los relieves neoasirios no es de extrañar que la pintura de tal época fuera de gran calidad. De ella, y a pesar de las pocas muestras que nos han llegado, tenemos algunos fragmentos (hoy en los Museos del Louvre, de Aleppo y de Iraq), así como unas magníficas copias (pinturas de Til Barsip) que testimonian la actividad pictórica que se desplegó en las residencias reales.

Técnicamente, las pinturas de la época fueron, ante todo, dibujos de armónicas formas, coloreados sobre un fondo monocolor. Sus contornos y sus detalles se individualizaban con líneas negras de fuerte trazo, resaltando poderosamente dentro de los colores básicos y algunos complementarios que se disponían de modo plano, sin gradaciones.

Las *pinturas más interesantes*, en el estado actual de nuestros conocimientos, *fueron las del palacio provincial de Til Barsip*, pertenecientes a distintos momentos. Las más antiguas, quizás de la época de Adad-nirari III (810-783) nos presentan al monarca asirio —¿o al poderoso *turtanu* Shamshi-ilu?— en el acto de recibir tributos, mientras dos escribas anotan escrupulosamente los objetos recibidos. Entre las demás escenas llegadas, de difícil datación cronológica, hay que reseñar las de la muerte de un beduino, el gran *lamassu* con un personaje, y el acto de sumisión a Tiglat-pileser III, magnífica composición de 5,60 m de longitud, sin olvidar la serie de caballos pintados en blanco, marrón, negro y rosa, todos de fina estampa. Algunas de las pinturas pertenecieron a la época de Assurbanipal, con el motivo de la cacería de leones, cuyas secuencias seguían las de los relieves del Palacio norte de Nínive.

Del Palacio noroccidental de Kaklhu, construido por Assur-nasirpal II, nos han llegado algunos fragmentos pictóricos con temas de carros y caballos y motivos geométricos, todos de buen dibujo y resueltos con colores primarios.

Asimismo, el *Ekal Masharti* de Salmanasar III fue decorado con grandiosas pinturas murales (han llegado muy pocos restos), siempre subordinadas a los magníficos ladrillos vidriados de sus paredes.

El palacio de Dur Sharrukin contó también con pinturas, que decoraron algunas salas y pasillos, entre ellas la del trono, utilizando sólo cuatro colores fundamentales. Se dispusieron en tres largas fajas o cenefas, las dos extemas con rosetas flanqueadas por genios alados y la central con cuadrados de lados cóncavos ante los cuales inclinan su testa feroces toros. Por encima de las fajas y en el interior de un grandioso arcosolio se ve a Sargón II, acompañado de su visir, recibiendo de Assur los símbolos de la justicia y del poder.

Los ladrillos vidriados

Los grandes paneles de ladrillo vidriado tuvieron, asimismo, una clara función decorativa, similar a la que tendrían después en Babilonia y en Persia, sus más directos imitadores. El primer ejemplo con este tipo de ornamentación, siempre muchísimo más económica que la de los relieves sobre finas lajas de alabastro yesoso, y quizás de mayor efectismo visual, fueron los paneles que decoraron pasillos y estancias del *Ekal Masharti* de Salmanasar III en Kalkhu. En la fachada del portal de ingreso de una gran cámara se situó una extraordinaria composición (4,07 m de alto y 2,91 de ancho; Museo de Iraq) presidida por la doble imagen del rey, vestido de sacerdote, a los lados del símbolo de Assur, quien desde su disco solar le ofrecía una corona; por la parte superior, y después de un breve texto genealógico, se figuraba el Arbol de la Vida, sobre el cual dos toros rampantes apoyaban sus patas delanteras. Una hermosísima cenefa con cinco motivos ornamentales distintos rodean todo el campo temático, de tonalidad amarilla.

Tiempo después, los zócalos de los templos y de alguna otra construcción de la ciudadela de Dur Sharrukin se vieron decorados con este tipo de cerámica, caso del *Templo de Sin*, que contó con un zócalo de ladrillos vidriados en tono azul, omamentados con figuras de

Figura en marfil de un cazador (siglos IX-VIII a. C.), procedente de Kalkhu (Nimrud). Museo de Iraq, Bagdad

diversos animales, plantas y objetos (león, águila, toro, higuera y arado) de coloración amarilla, cuyo desarrollo abría la imagen del propio rey y la cerraba su visir. Las dos figuras masculinas siguen la iconografía tradicional y su significado es claro; en cambio, el resto de las figuras encierra connotaciones simbólicas. Esta misma temática se repitió, con algunas variantes, en los zócalos de los templos de Shamash, Ningal y Nabu, de la misma localidad.

Asimismo, de Assur y de Nínive nos han llegado algunos ladrillos vidriados sueltos, decorados con lo que podrían ser escenas reales o palatinas; pero al ser tan escasos en número y tan poco significativos no se puede añadir nada más sobre ellos.

Los bronces: láminas, placas, figuras, pesos y pedestales

La metalistería neoasiria está magistralmente ilustrada por las láminas de bronce de las *Puertas de Balawat* (la antigua Imgur Enlil), verdadera obra maestra de carácter decorativo. Las mismas, hoy repartidas en varias colecciones (el lote más importante, en el Museo Británico), provienen del *Templo de Mamu,* dios de los sueños, o según otros (pues el problema de su procedencia es discutido) del *Palacio de verano* de tal localidad.

En su origen, tales puertas, de madera, tuvieron más de 6 m de altura, con dos batientes, cada uno de 2 m de amplitud; sobre ellos y sus quicios se dispusieron láminas de bronce repujado (2,43 m de longitud por 27,94 cm de altura) con textos epigráficos y escenas militares y religiosas de Salmanasar III, articuladas sin interrupciones. Entre ellas podemos señalar la conquista de la baja Caldea, el hostigamiento de fortalezas sirias, la llegada a Tiro y el regreso con el botín, y el descubrimiento de las fuentes del Tigris. Textos y apostillas contribuyen a la comprensión de las escenas. Del mismo Imgur Enlil provienen *otras láminas de bronce*, que adornaron las puertas del *Palacio de verano* de Assur-nasirpal II (hoy en el Museo de Iraq).

De gran interés artístico y religioso es una magnífica *plaquita de bronce* (13,5 cm; Colección De Clerq), de la cual sobresale la cabeza del mítico demonio Pazuzu. Su anverso, de forma rectangular, presenta cuatro registros en los que se figura en bajorrelieve una escena de exorcismo practicado sobre un hombre enfermo, atormentado por la diosa infernal Lamashtu. Por el reverso, y con clara idea de volumetría, aparece la espalda de tal demonio, con cuatro alas y cola terminada en cabeza de ofidio.

Otro magnífico *relieve broncíneo,* que revistió un altar o un trono, es el del fragmento (33 cm; Museo del Louvre) que recoge las imágenes de Assarhaddon y su madre Naqi'a, actuando en un rito sagrado.

Los bronces de bulto redondo, con pequeñas excepciones, todos de gran calidad, han sido hallados fuera del territorio asirio, explicándose este fenómeno bien por el tamaño de las piezas que permitía su fácil transporte, bien por haber sido elaboradas en dichas zonas periféricas, a donde llegaba la influencia artística asiria.

De entre todos los bronces hay que seleccionar los que representan al demonio *Pazuzu,* espíritu titular del Viento del Sudoeste, siendo el mejor ejemplar, sin desmerecer el que conserva el Ashmolean Museum, el exhibido en el Museo del Louvre (14,5 cm de altura), repetidamente publicado. Pazuzu está figurado de pie, con alas y patas de águila, y monstruosa cabeza con fauces de león; un anillo sobre la cabeza permitía llevarlo colgado como amuleto protector.

En el Templo de Hera, en Samos, frente a la costa occidental del Asia Menor, se halló también un *lote de figurillas de bronce,* tenidas como asirias, de parecida factura al pequeño bronce de Tell Taynat (norte de Siria), hoy en el Museo de Antioquía, que representa a un hombre barbudo, semiarrodillado, portando el vaso manante entre las manos.

Magníficas piezas del *arte animalístico* en bronce son los *leones echados*, de Kalkhu (Nimrud) y de Dur Shamukin (Khorsabad), todos ellos de gran realismo y algunos con anilla dorsal para ser encadenados, a pesar de su pequeño tamaño (entre los 4,5 y los 41 cm de longitud), en las paredes, a modo de simbólicos guardianes. Muy interesante es el

lote de dieciséis figuritas de león, halladas en el Salón del trono del palacio de Kalkhu, todas del siglo VIII, y de diferentes tamaños, lo que ha hecho pensar que se trataría de un sistema de pesas.

Los marfiles

El marfil fue una de las materias más solicitadas por las altas capas sociales del mundo neoasirio (sus reyes no dudaban en aceptarlo como tributo), con el cual se tallaron infinidad de pequeños bajorrelieves para decorar refinados muebles y los más variados utensilios suntuarios.

Su fina labra fue especialmente practicada por los fenicios y los sirios, alcanzando su producción tal volumen que a mitad del siglo IX casi llegaron a extinguir al elefante sirio, del cual acopiaban sus magníficos colmillos.

Los palacios neoasirios han proporcionado *numerosos ejemplares* eborarios de gran belleza y perfección técnica, atesorados en ellos, y en su mayoría procedentes de los saqueos de las ciudades sirias y fenicias. Sin embargo, sabemos que se tallaron bastantes ejemplares en la propia Asiria —caso de los marfiles del Templo de Nabu en Kalkhu—, aunque tanto su técnica como sus temas fueron muy diferentes.

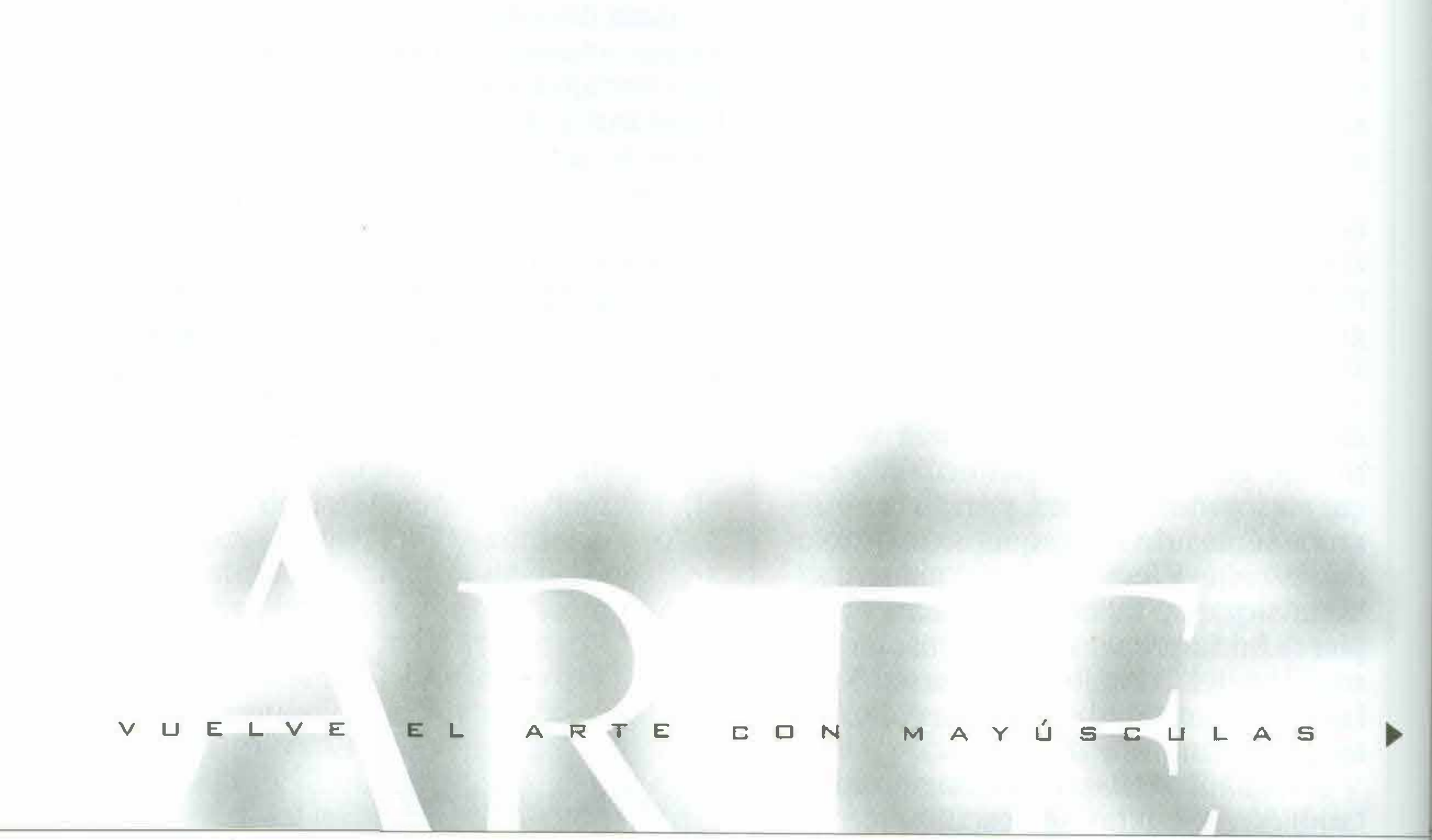
En el *Ekal Masharti* de Salmanasar III, también en Kalkhu, se descubrieron numerosas piezas marfileñas enteras y fragmentadas que, de acuerdo con los estudios efectuados, formaron parte de hasta un total de siete colecciones diferentes. Es difícil seleccionar los más importantes ejemplares, dada su cantidad y calidad. Forzosamente, sin embargo, debemos citar una esculturilla de bulto redondo que figura a *un joven sirio* (12,8 cm; Museo de Iraq), que conduce un cervatillo mientras porta una leona a sus espaldas; una plaquita con un *combate entre toros y leones* (1 m de largo por 8,2 cm de alto; Museo de Iraq) y una pieza conocida como *la mujer en la ventana* (10,5 cm; Museo de Iraq), tema muy popular y que hay que ponerlo en relación con la prostitución sagrada practicada en los templos. No faltan en dicha localidad los marfiles de influencia o aspecto egipcio: uno representa al *dios Horus* (27,5 cm), y otro tiene grabado por dos veces al *dios Bes* (13,5 por 3,9 cm), ambos en el Museo de Iraq.

Sin embargo, las piezas más notables fueron halladas en el Palacio noroccidental de Kalkhu, correspondiente a la época de ocupación por Sargón II. Allí aparecieron la magnífica cabeza conocida como *Mona Lisa* (16,8 cm de altura, por 13,5 de anchura), perteneciente tal vez al género de *la mujer en la ventana*, pieza que serviría para decorar algún mueble; la *leona que muerde a un nubio* (10,5 cm), fino trabajo taraceado con cornalina y lapislázuli y damasquinado en oro; una *cabecita de león* (6,7 cm), verdadera obra maestra, tallada en la propia Kalkhu; y la *esfinge alada* (19 por 15 cm) de factura siria o fenicia.

De parecida calidad fueron los marfiles hallados en Hadatu (Arslan Tash), y en Ziwiye, al sudeste del lago Urmia (Irán), en cuyo detalle no podemos entrar.

Bibliografía

R. D. Barnett, *A Catalogue of the Nimrud Ivories*, Londres, 1957. R. D. Barnett, *Sculptures from the North Palace of Assurbanipal at Nineveh*, Londres, 1976. J. M. Córdoba, *Mittani y los hurritas*, Madrid, 1983. S. Dalley, *Mari and Karana. Two old babylonian cities*, Londres, 1984. J. C. Gadd, *The stones of Assyria*, Londres, 1936. M. E. L. Mallowan, *Nimrud and its Remains*, Londres, 1966, 2 vols. y un atlas. A. Moortgat, *Die Kunst des Alten Mesopotamien, II. Babylon und Assur*. Colonia, 1985. A. Parrot, *Assur*, Madrid, 1961. C. Preusser, *Die Paläste in Assur*, Berlín, 1955. S. Smith, *Assyrian sculptures in the British Museum, from Shalmaneser III to Sennacherib*, Londres, 1938. J. Stearns, *Reliefs from the Palace of Ashurnasirpal II*, Graz, 1961. E. Strommenger, *Die neuassyrische Rundskulptur*, Berlín, 1970.



VUELVE EL ARTE CON MAYÚSCULAS

HISTORIA 16

REEDITA LA MÁS

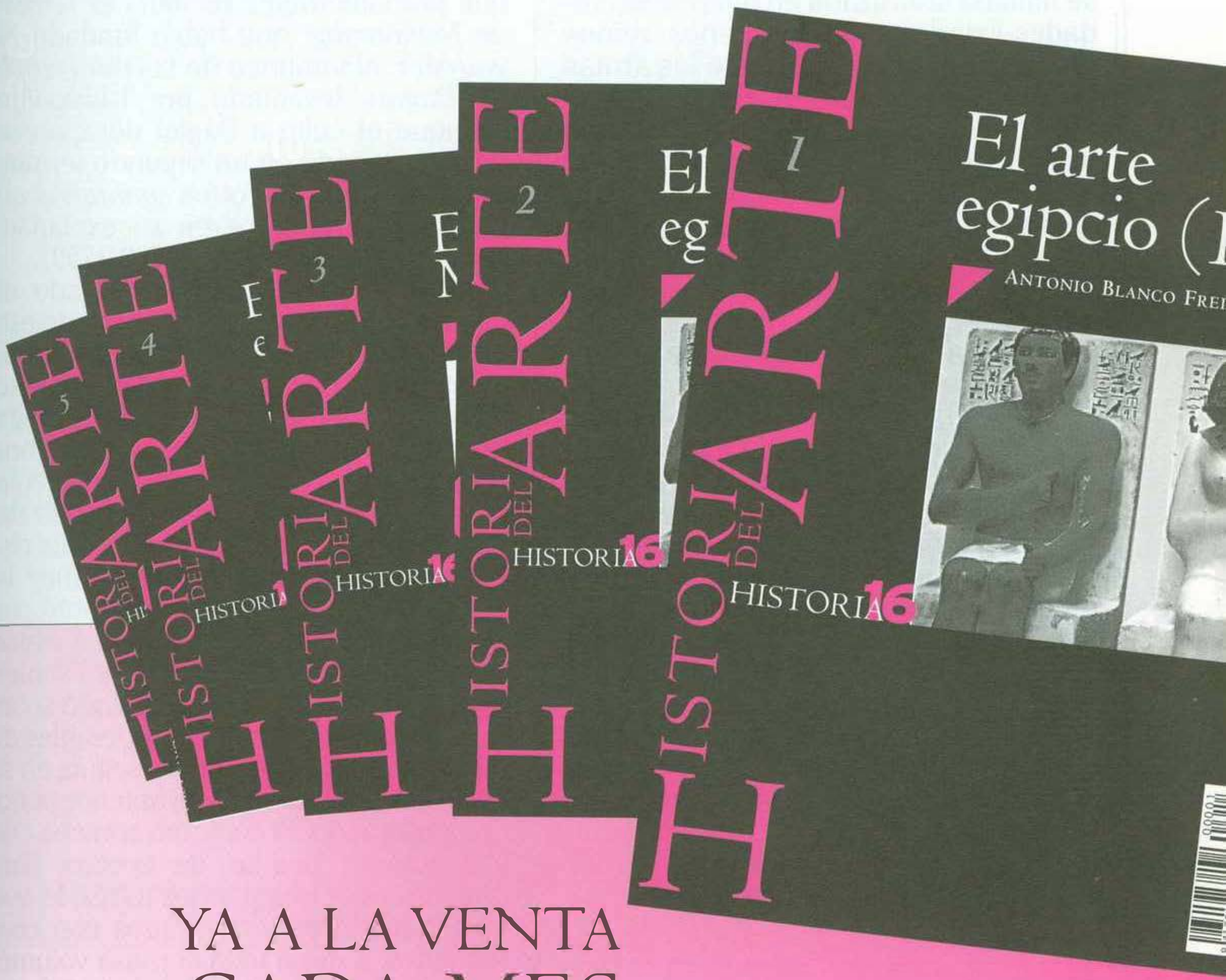
COMPLETA

COLECCIÓN

DIVULGATIVA

DEL ARTE

UNIVERSAL



YA A LA VENTA
CADA MES

HISTORIA del ARTE

EL Imperio babilónico (2003-539 a. C.)

El período paleobabilónico

DESDE finales del siglo XIX y hasta la mitad del siglo XVIII Mesopotamia, como consecuencia de la descomposición de la III Dinastía de Ur y la presencia de tribus semitas, se hallaba atomizada en diferentes ciudades-Estado y en pequeños reinos que reivindicaban mediante las armas la herencia de la anterior etapa sumeria. Poco a poco, el clima casi constante de guerra civil y la fragmentación territorial se fueron decantando hasta llegar a dirimir la supremacía política tan sólo unas pocas potencias, entre ellas, Isin, Larsa, Eshnunna, Assur y Babilonia.

Babilonia acabaría erigiéndose en ciudad indiscutible a partir de Hammurabi (1792-1750), sexto rey de la I Dinastía amorrea que en 1894 había sabido fundar Sumu-abum. Sin embargo, con los sucesores de Hammurabi el Imperio que se llegó a forjar a costa de sangrientas luchas se vino estrepitosamente abajo, momento que aprovechó el hitita Murshili I para, en 1595, y en el transcurso de una audaz incursión, saquear Babilonia y poner fin a su dinastía amorrea.

Todo ese período de cinco siglos de duración constituye la fase conocida como *época paleobabilónica*, y representa la primera edad de oro de tal ciudad, edad novedosa en el campo de las artes, la literatura y el derecho.

La arquitectura religiosa: templos de Mari y de Eshnunna

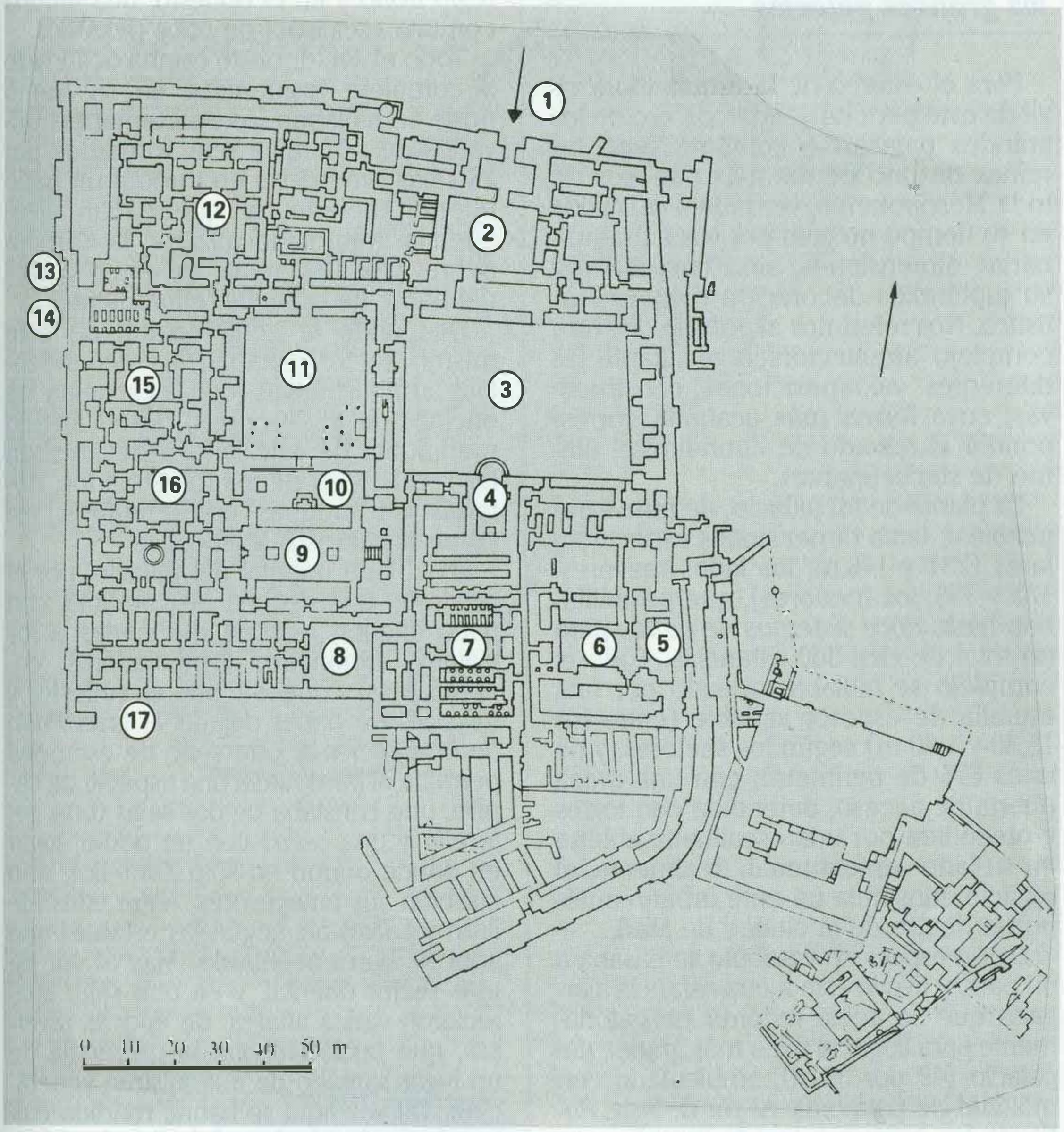
Los conocimientos que se poseen de la arquitectura religiosa del período paleobabilónico son todavía muy incompletos, por los escasos restos que de tan agitada época histórica se van descubriendo, y por lo poco significativo, en líneas generales, de lo ya descubierto.

La ciudad de Mari adquirió gran importancia a comienzos del siglo XIX, dada su situación geográfica, que la convirtió en un gran centro económico y político. Sin embargo, no sabemos nada de las reformas o ampliaciones que probablemente recibiría el *Templo de Ninkhursag*, que había fundado Ni-war-Mer, ni tampoco de las del *Templo de Dagan*, levantado por Ishtup-ilum (aunque el culto a Dagan desaparecería), que quedó en un segundo término al ser ocultado por otros *santuarios autónomos*, levantados en su explanada por orden de Zimri-lim (1782-1759).

Por otra parte, la ciudad-Estado de Eshnunna recuperó a comienzos de esta nueva etapa histórica algo de su pasado prestigio, lo que se tradujo en la erección de algunos templos (sólo ha llegado una Sala de audiencias, posible componente de un *espacio religioso* articulado en patios, y una *pequeña capilla* dedicada al dios Tishpak). Una de sus ciudades dependientes, Neribtum (hoy Ischali), en el curso del Diyala, contó con un *magnífico templo*, dedicado a Ishtar-Kititum, levantado por el rey de Eshnunna Ipiq-Adad II (h. 1840). Asentado sobre una plataforma, era de considerables dimensiones (101 por 67 m) y seguía en su disposición las plantas del anterior período neosumerio. El conjunto contaba con tres grandes puertas de acceso, flanqueadas cada una por dos torres, lo que contribuía, junto a sus muros con contrafuertes, a dar a toda la masa volumétrica el aspecto de una verdadera fortaleza. En su interior se hallaba el templo de Ishtar-Kititum y otros dos santuarios menores.

Asimismo, Shaduppum —hoy Tell Harmal—, centro administrativo que perteneció a Eshnunna, contó con *dos pequeños y sencillos templos*, que seguían las características generales de la arquitectu-

Palacio de Mari: 1. Entrada; 2. Patio de acceso; 3. Patio de las palmeras; 4. Sala de audiencias; 5. Capilla; 6. Sector presargónico; 7 y 8. Almacenes; 9. Salón del trono; 10. Salón del podio; 11. Patio 106 de Zimri-Lim; 12. Apartamentos reales; 13. Oficina de escribas; 14. Escuela de escribas; 15 y 16. Sector servicos; 17. Viviendas de funcionarios



ra religiosa neosumeria. El mayor, de modestas proporciones (28 por 18 m), dedicado a la diosa Nisaba, presentaba una puerta sencilla con gradas flanqueadas con leones de terracota; le seguía un vestíbulo que daba acceso a un gran patio, en el que se abría la puerta del segundo tramo arquitectónico, decorada a su vez con gradas y leones. Este nuevo sector estaba formado por una *antecella* y una *cella*, anchas y poco profundas, siguiendo el esquema del eje axial. A sus lados se levantaban las dependencias auxiliares así como un pequeño santuario anejo, en donde se veneraba a Haia, el esposo de Nisaba.

El otro templo, situado no muy lejos de este de Nisaba, constaba de dos estan-

cias prácticamente semejantes (era en realidad un templo doble) sin vestíbulo ni *antecella;* una habitación interior, entre las dos estancias, y dividida en dos sectores, era compartida independientemente por cada una de las capillas.

La arquitectura civil: los grandes palacios

Para el estudio de la arquitectura civil de este período —edad de oro de los grandes palacios— contamos con las ruinas de uno de los más famosos de toda Mesopotamia, verdadera maravilla en su tiempo no sólo por sus extraordinarias dimensiones, sino también por su espléndida decoración y riqueza artística. Nos referimos al *palacio de Mari,* complejo arquitectónico resultante de diferentes yuxtaposiciones constructivas, cuya forma más acabada correspondió al reinado de Zimri-lim, el último de sus ocupantes.

La planta de tal palacio, de forma trapezoidal, tenía dimensiones espectaculares (237 y 148 m, los lados mayores; 135 y 155, los menores), que posibilitaban hasta *doce sistemas de patios* para un total de casi 300 estancias. Todo el complejo se hallaba rodeado por una muralla de espesor variable (entre los 15,30 y 1,80 m) según los sectores, y de unos 675 de perímetro, con una única puerta de acceso, defendida con torres y precedida por una escalinata, abierta en su lado septentrional. Realmente, el palacio constituía un ente urbano autónomo dentro de la ciudad de Mari.

De un espacioso vestíbulo se pasaba a un patio y desde este a otra estancia alargada que se debía recorrer obligatoriamente para llegar al patio más grande del palacio (49 por 33 m), ambientado con multitud de palmeras. Al sur de este *Patio de las palmeras* (así lo llamaba una tablilla del Archivo), se encontraba la Sala de audiencias, a la que se accedía mediante una majestuosa escalera semicircular, con tres peldaños de ladrillo. Por otra puerta, abierta en el oeste del gran patio, se pasaba al Archivo y a un corredor que desembocaba en otro patio de planta casi cuadrangular (29,55 por 25,65 m), uno de los más lujosos del palacio. Al fondo del mismo, y por el lado meridional, se abría la grandiosa puerta de una estancia (25,10 por 7,70 m), con podio de doble escalera lateral en el centro de la pared, verdadera antecámara del Salón del trono, que ocupaba la estancia adyacente, aún de mayores proporciones (26,35 por 11,70 m): en uno de sus lados —el occidental— se ubicaba el regio trono y en el opuesto, una tribuna con una escalinata de once peldaños.

Todo el sector oeste estaba destinado a complejo residencial: en su tramo norte se hallaban los apartamentos privados de la familia real, formados por 23 salas ordenadas en tomo a un patio interior, abierto, al que daban siete puertas. Aquí se localizaron la Cámara del rey y la de la reina, así como la Sala del baño, de especial refinamiento.

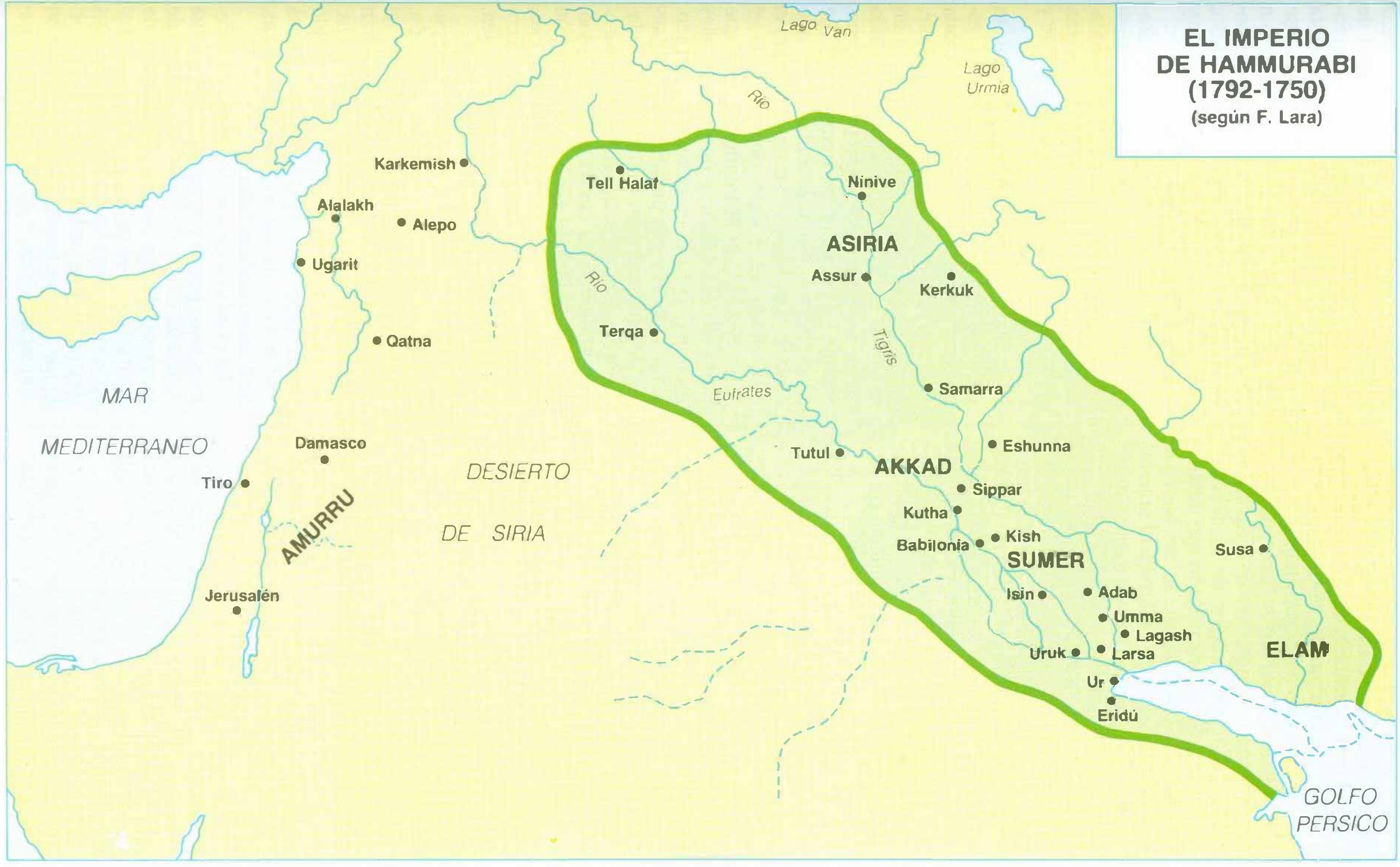
Ocupando la zona central de este mismo sector, estaban las dependencias administrativas (con la escuela y las oficinas de los escribas). En el ángulo meridional de este lado se levantaban las residencias de los funcionarios, dotadas de muchas comodidades, así como numerosos almacenes.

En el lado oriental del palacio, por el nordeste, una decena de cámaras, con patio interior, estaban destinadas a los viajeros extranjeros (embajadores, comerciantes, correos); por el sudeste, y después de haber dejado el gran *Patio de las palmeras,* otra serie de estancias permitía el paso hacia una especie de capilla, que constaba de dos salas (una *antecella* y una *cella)* con un podio, lugar en donde oraron no sólo Zimri-lim, sino también sus antecesores, entre ellos Idi-ilum y Laasgaan, según las estatuas que aquí se han encontrado. Más al sur de este sector oriental, y en otra sala, aparecieron varios altares, de épocas diversas, que testimoniaban la presencia de un lugar sagrado de antiquísima veneración. Tal vez aquí se habría rendido culto a la tumba de Ansud (o Ilshu), el fundador de la antiquísima dinastía de Mari, recogida en las *listas reales* sumerias.

Lamentablemente para la Historia del Arte y de la Cultura, en 1759 el palacio fue saqueado y luego incendiado por las tropas de Hammurabi de Babilonia, quien había acudido personalmente a Mari para sofocar la rebelión de Zimri-lim, que era vasallo suyo.

EL IMPERIO DE HAMMURABI (1792-1750)

(según F. Lara)



De menor importancia arquitectónica fue el *Palacio de la ciudad de Larsa* (Tell es-Senkereh), también de comienzos del II milenio, estructurado, como los de su época, en tomo a un gran patio central. Algunos de los ladrillos recuperados portan impreso el nombre de Naplanum (2025-2005), el fundador de la dinastía; sin embargo, la construcción fue debida a Nur-Adad (1865-1850). Al no haberse hallado cacharros de cerámica ni objetos muebles se piensa que nunca fue habitado y que se dejó inacabado.

Conocemos muy pocas cosas, dado el estado en que ha llegado, del *palacio* que Sin-Khasid (h. 1865), un amorreo fundador de una dinastía paleobabilónica en Uruk, ordenó levantar en aquella ciudad. Comprendía un conjunto de patios rodeados de cámaras, sin organización arquitectónica aparente, siguiendo la disposición del antiguo palacio de Ur.

Personalidad de la escultura. Principales ejemplares

La plástica paleobabilónica fue heredera del pasado sumero-acadio en muchos de sus aspectos técnicos y estéticos. Sus artistas, semitas amorreos venidos de Occidente, al ser más permeables a todo tipo de influencias, aportaron ciertas innovaciones que acabarían dando personalidad al arte babilónico.

Refiriéndonos a *estatuas de dioses*, hay que señalar que nos han llegado poquísimos ejemplares, a pesar de saber por los textos el gran número que se esculpieron y fundieron en diferentes metales durante toda la etapa paleobabilónica.

En piedra solamente poseemos una escultura de Mari, de gran tamaño (1,09 m, Museo de Aleppo), acéfala, conocida como *Estatua Cabane* por el nombre de su descubridor. Creída representación de una divinidad, lo conservado muestra, en cambio, que se trata de la estatua de un orante. Su inscripción nos dice que fue dedicada al dios Shamash por el hijo del asirio Shamshi-Adad I, Iasmash-Addu (h. 1811-1782), durante su etapa de gobernante en Mari.

En terracota, y de muy buena factura, poseemos varios ejemplares. Al tener que hacer forzosamente una selección de piezas, citaremos tan sólo la *Cabeza de Telloh* (8,4 cm; Museo del Louvre), de excepcional calidad artística, con alta tiara de comamentas, larga barba y realista expresión facial; el *Busto de Copenhague* (18 cm), localizado probablemente en Nippur, policromado y de factura popular; y el *dios sentado de Nippur* (34 cm; Museo de Iraq), de rasgos faciales muy someros, todo él policromado.

Las *estatuas de diosas* son, en cambio, más numerosas y mucho más sueltas en su ejecución plástica, representadas sobre todo bajo dos temas de gran éxito: como diosas del vaso manante y como diosas intercesoras.

En Mari se halló una, excepcional, en piedra (1,50 m; Museo de Aleppo), esculpida en bulto redondo, denominada popularmente *Diosa del Vaso manante*. La originalidad de esta pieza radica en la forma del cabello, compacto y caído sobre los hombros, con su par de comamentas; en el jubón de manga corta (de moda siria y no paleobabilónica) que modula sus senos; en la canalización que desde el zócalo permitía que el agua llegase por el interior al vaso que porta en las manos; y en otros detalles menores, visibles en el vestido y tocado. Junto a todo esto, presenta, sin embargo, determinados arcaísmos, deliberadamente expresados: la clásica comamenta para indicar el carácter de divinidad, las órbitas huecas para la incrustación de los ojos, el tratamiento de las cejas, la larga falda que cubre su cuerpo, el collar de perlas de seis vueltas y, también, sus pies desnudos sobre el pedestal.

El tema de las *diosas intercesoras*, conocidas como Lama, representación, por otra parte, abundantísima en el campo de la glíptica, tuvo entonces gran eco, sobre todo en *figurillas metálicas*. En piedra y en forma de bulto redondo poseemos, lamentablemente, pocos ejemplares, no así en relieves o placas, que luego señalaremos.

En cuanto a diosas como tal, conocemos unos pocos ejemplares, siendo una *estatuilla divina* de Ur (29 cm; Museo de Iraq), en diorita, la más significativa de las mismas. Sentada en trono, flanqueada con dos ocas (o cisnes), presenta sus desnudos pies sobre otros dos ánades. Es de factura tosca, aunque contó con aplicaciones de metal y concha. Algu-

Cabeza de diorita, probablemente representación de Hammurabi (1792-1750 a. C.). Museo del Louvre, París

nos especialistas la identifican con la diosa Baba.

La *estatuaria real* paleobabilónica está mal representada, pues carecemos prácticamente de ejemplares, a pesar de saber que los reyes de Isin, Larsa, Eshnunna y Babilonia ordenaron labrar bastantes esculturas con sus efigies.

De Bur-Sin (1895-1874), que gobernó en Isin, nos ha llegado la parte inferior de una *minúscula estatuilla* en ágata (2 cm; Colección Weidner), de escasa calidad técnica, representado descalzo y con vestimenta de tipo militar.

De los reyes de Eshnunna poseemos *una media docena* de estatuas, a mitad del tamaño natural, en su mayoría en posición sedente y con las manos cruzadas delante del pecho, todas ellas decapitadas. Han aparecido en Susa, a donde,

como tantas otras obras mesopotámicas, habían sido llevadas en el siglo XII como botín. La de mejor calidad, tallada en diorita (89 cm; Museo del Louvre), es una que, por su vestimenta y adornos, *podría representar a Hammurabi* de Babilonia. Al faltar la cabeza, no se puede comparar con la efigie de tal rey, conocida por la estela de su Código, y que, si se acepta la identificación, habría sido labrada en Eshnunna después de haberla conquistado el rey babilonio.

En Mari se localizó la *cabeza de una escultura* en alabastro, finamente tallada, de un joven guerrero (20 cm; Museo de Aleppo); lleva lo que sería un casco quizá de cuero, por debajo del cual aparece otra pieza que le cubre la nuca, orejas, mejillas y barbilla. Al estar el rostro totalmente rasurado (lo que no deja de extrañar, pues el resto de las estatuas masculinas de la época tienen barba) la larga y delgada nariz transmite a la pieza una gran personalidad. Algunos la fechan en época neosumeria, pero hay detalles para asignarla a la de Isin-Larsa.

En Babilonia, y puesto que las capas freáticas del Eufrates han enterrado totalmente la ciudad de época paleobabilónica, no ha sido encontrada ninguna estatua de bulto redondo (a excepción de dos del soberano de Mari Puzur-Ishtar, que ya citamos, y que siglos después Nabucodonosor II (604-562) había situado en su Museo de Antigüedades.

Debemos señalar que no se posee ninguna escultura a gran tamaño, científicamente comprobada, del famosísimo Hammurabi (1792-1750). Una *cabeza de diorita* (15 cm; Museo del Louvre), hallada en Susa, parte que fue de una estatua de bulto redondo, ha sido considerada como representación de tal rey en razón a sus rasgos faciales (ya algo envejecidos) y a la nobleza del rostro. Existen determinados especialistas que niegan esta identificación por falta de pruebas.

En terracota poseemos un precioso ejemplar de *guerrero paleobabilónico* (19 cm; Museo de Iraq), hallado en Girsu, cubierto con largo manto y portando un hacha en su mano derecha; lo más significativo es su rostro, que se reduce a la nariz, ojos y orejas empastados con pellas de barro, y a una larga barba finalizada en tirabuzones.

Respecto a las *figuras femeninas* de bulto redondo, debemos decir que no presentan grandes modificaciones en relación al estilo de finales de la III Dinastía de Ur. Unos cuantos ejemplares permiten hacernos una idea de su calidad plástica. Pueden citarse una *estatuilla de caliza* (8,7 cm; Universidad de Pennsylvania), erecta, de expresivo rostro, con peluca probablemente acoplada; y una serie de obras menores en terracota, procedentes del mercado anticuario, enteras o fragmentadas, de las cuales las más importantes son *una cabeza* de la colección Norbert Schimmel (18 cm) y *una estatuilla* de Ur (46 cm; Museo de Iraq), dedicada al dios Ninshubur, de caliza, realzada con policromía; es de tipo sedente y de rasgos toscos, con ojos incrustados.

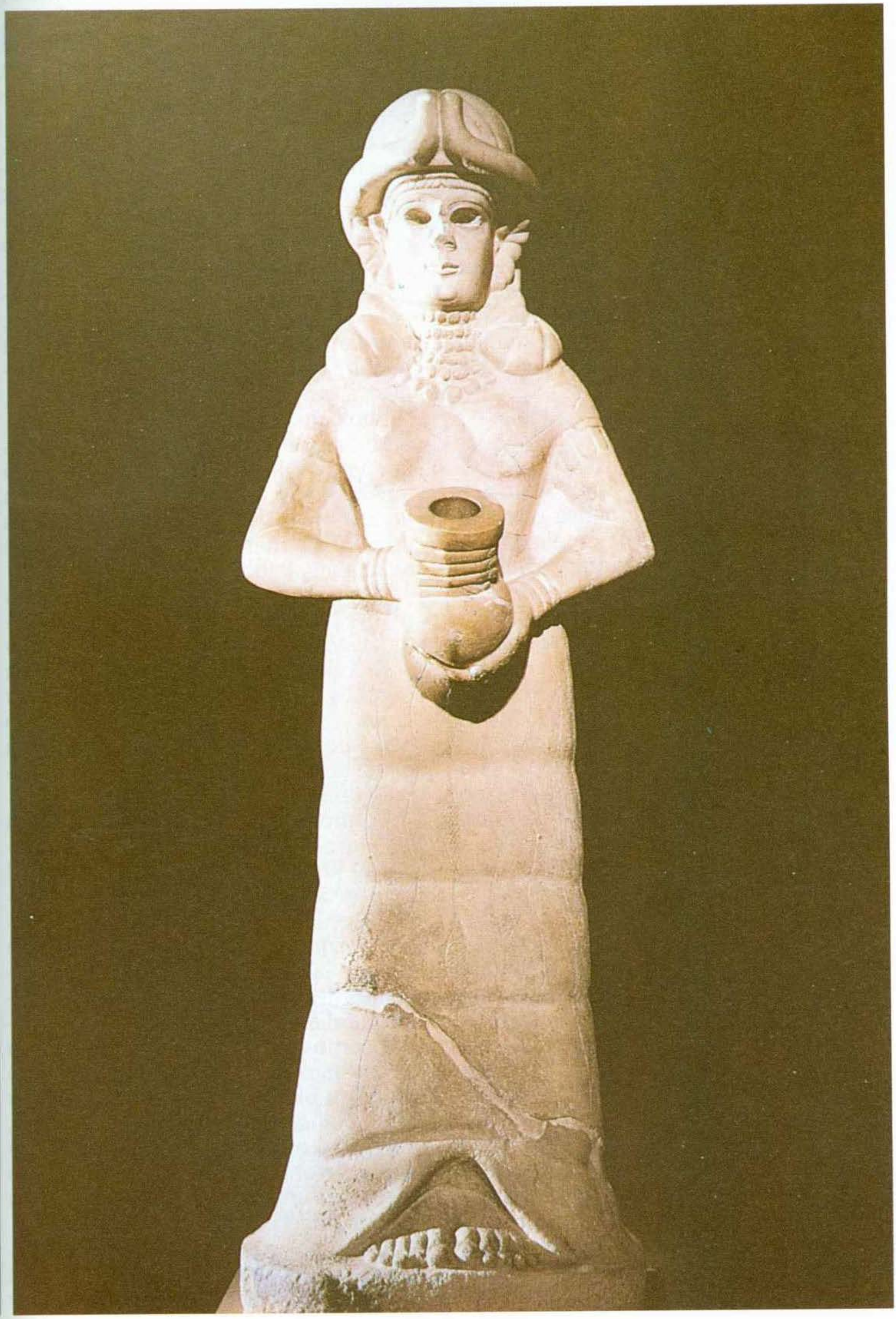
Punto y aparte merece la *estatuilla de Enannatuma* (24 cm; Universidad de Pennsylvania), la hija de Ishme-Dagan de Isin (1953-1935), que había sido suprema sacerdotisa en Ur. La pequeña pieza votiva, tallada en diorita y restaurada en exceso, presenta una gran vivacidad en el modelado de su rostro, dentro de la sencillez de líneas motivadas por su posición sedente y los brazos cruzados delante del pecho. Algunos especialistas opinan que representaba a la diosa Ningal.

De gran calidad fue el modelado de las *esculturas en barro* poco o nada seriadas. Las puertas del Templo de Nisaba y Haia y de su recinto sagrado en Shaduppum estuvieron vigiladas, religiosamente hablando, por *parejas de leones exentos,* en terracota, de mediano tamaño (63 cm de altura), sentados sobre sus traseros, con las fauces abiertas y las crines erizadas, motivando así, aún más, el adecuado temor sagrado que el recinto exigía. Estas imágenes —algunas en el Museo de Iraq— fueron el precedente de la serie de animales vigilantes o protectores de las jambas de las puertas que más tarde aparecerían en Siria, Fenicia, Hatti y Assur.

Los relieves sobre placas de arcilla y de caliza

El nivel artístico de los relieves estuvo a menor altura, salvo excepciones,

Diosa del vaso manante *de Mari, en piedra caliza (siglo XVIII a. C.). Museo de Aleppo, Siria*



que el de las esculturas de bulto redondo; sin embargo, debemos indicar que tuvo gradaciones cualitativas según el soporte fuese de arcilla, piedra o metal. En cualquier caso, el relieve (sobre todo el de las terracotas) estuvo muy de moda durante la etapa paleobabilónica, dado su bajo coste, al ser fabricado en serie, gracias a apropiadas matrices de arcilla, algunas de las cuales nos han llegado. Todas las piezas fueron utilizadas, en general, como exvotos, talismanes e incluso como juguetes.

La temática del *relieve en terracota*, cuyas piezas han aparecido tanto en templos como en viviendas privadas, abarcó todos los campos, desde el mundo de los dioses hasta el de la vida cotidiana, sin olvidar el mundo animal, éste más de contenido mitológico que decorativo.

Dejando a un lado la gran cantidad de *plaquitas con figuras de sacerdotisas desnudas*, las imágenes de las divinidades más representadas fueron Lama e Ishtar. Las *placas con la diosa Lama* la presentan con los brazos en alto y con una mano encima de la otra, en actitud de intercesión. Entre los ejemplares más conocidos hay que citar los dos de Susa y el de Mari, todos de pequeñas dimensiones y que fueron fijados en la pared de alguna capilla.

De las numerosas *placas de Ishtar*, bástenos recoger dos ejemplares del Museo de Iraq, aunque no de muy buena factura: la que la representa de pie, en tanto que diosa de la guerra, armada, encima de un león; y otra, también armada, pero de pie sobre un carro de guerra.

Entre las terracotas de verdadera calidad artística, solamente nos vamos a detener, por razones de espacio, en tres de ellas. Trátase la primera, inhabitual por su forma y tratamiento, de un *disco con representación de danza y música* (15,5 cm de diámetro) del Museo de Iraq: en el campo plástico aparecen dos danzarinas desnudas, de estilizadísima figura, entre las cuales se hallan dos enanos de piernas torcidas; alrededor de este grupo se figuran tres monos (dos de ellos sentados). La escena habla inequívocamente de alguna representación circense.

La segunda es una terracota (12,6 cm; Museo de Iraq) del Templo de Ishtar Kititum en Ischali, y que copiaba, sin duda, alguna estela relivaria fabricada en metales preciosos. La pieza consiste en una plaquita ovalada por su parte superior con *la representación de la diosa Ishtar*, aderezada con unos grandes pendientes, de parecido modelo al que citamos al hablar de la orfebrería neosumeria, y con un magnífico pectoral, formado por diversos collares de grandes perlas.

La última pieza que seleccionamos, muchísimo más divulgada, es la famosísima *lastra Burney* (50 cm; Colección Norman Colville), conocida como *Relieve de la diosa Lilith*. Esta lastra de barro cocido representa a tal divinidad, enemiga de las parturientas y de los recién nacidos y seductora nocturna de hombres, con tiara de comamentas, alada y con poderosas garras de lechuza sobre leones, a cuyo lado dos siniestros búhos, símbolo de la noctumidad, la enmarcan. La diosa, desnuda, porta en sus manos la cuerda y la vara de medir (un juego en cada una), elementos que ya habían aparecido en las estelas neosumerias como instrumentos de medición y que acabarían simbolizando la justicia.

No podemos pasar por alto algunos relieves con escenas de la vida cotidiana: *púgiles luchando*, *tañedores de arpa o de laúd*, ni tampoco los que recogen escenas de animalística, como la *perra amamantando a su camada*, símbolo quizá de la diosa Gula, o la extrañísima plaquita con la *figura de una rana*, símbolo también de la fecundidad.

De profundo contenido religioso son las placas del *Dios matando a un cíclope*, de Khafadye (Museo de Iraq), la del *hombre montando a un toro* (Universidad de Chicago), la de la *demonio enflaquecida* de Tell ed-Der (Museo de Iraq) y las numerosísimas representaciones del *monstruo Humbaba*, el mítico guardián de los cedros, figurado a veces como una banda continua, a modo de los intestinos de un animal sacrificado (ejemplar en el Museo Británico) y otras como terrible demonio desnudo, de grotesco cuerpo (Museo Británico) o como terrorífica testa (placas del Museo de Iraq). Todas estas terracotas tuvieron siempre una función apotropaica.

De los pocos relieves labrados en piedra que nos han llegado, uno de ellos presenta particular interés por constituir

Relieve del Código de Hammurabi *(1792-1750 a. C.), en diorita, localizado en Susa. Museo del Louvre, París*

la única representación segura de la imagen del rey Hammurabi, sexto rey de la I Dinastía de Babilonia: nos referimos a la famosísima *estela de diorita* que contiene las leyes que tal soberano promulgó en 1753. La pieza (2,25 m; Museo del Louvre), erigida originariamente en Sippar y hallada en Susa a comienzos de este siglo, recoge en el relieve de su parte superior (65 cm) a Hammurabi, compareciendo de pie y en acto de adoración ante el dios Shamash, sentado sobre un trono en forma de edícula, quien, al tiempo que dicta las leyes al soberano, le hace entrega de los símbolos de la justicia y del poder. Plásticamente, esta estela o *Código de Hammurabi*, como se la conoce usualmente, presenta grandes novedades, pues hay claros indicios de perspectiva y un nuevo tratamiento anatómico en las figuras, bien delineadas y bellamente esculpidas.

El Museo Británico posee una *pequeña placa de caliza* (36 cm) con la solitaria figura en relieve de un rey ante una inscripción. El parecido del rostro con el del Código es muy evidente, lo que ha motivado que algunos lo consideren un *segundo retrato* de Hammurabi.

Metalistería

En metal, sobre todo bronce y cobre, se fundieron también magníficas obras de arte, de las cuales nos han llegado algunas de gran interés. Una de ellas, de Larsa, de controvertida identificación, es la *estatuilla de un orante* (19,5 cm; Museo del Louvre) que representa a un hombre genuflexo (con manos y rostro recubiertos con lámina de oro) sobre un zócalo omamentado con relieves muy planos y con una inscripción alusiva a un tal Lu-Nannar. Algunos autores ven en la misma *el retrato y la figura de Hammurabi*, por cuya vida se había dedicado la estatua; otros consideran que representa al dedicante, a Lu-Nannar.

El Museo de Arte de Cincinnati posee una *extraña figurilla* de bronce (15 cm), también sobre un zócalo, digna del mayor interés; se trata de un hombre sentado, desnudo, prácticamente esquelético, con cráneo y barba rasurados, creído por algunos autores como una de las pocas representaciones babilónicas de la Muerte.

A estas dos piezas le siguen en importancia otros bronces localizados en Ischali y hoy en la Universidad de Chicago, que representan a *dos divinidades cuatricéfalas*, seguramente esposo y esposa. Una (17,3 cm), erecta, figura a un *dios guerrero*, vestido con la tradicional ropa de volantes, con el pie izquierdo apoyado sobre el lomo de un camero echado. Lo más significativo es su cabeza, formada por cuatro barbudos rostros perfectamente ensamblados, que miran en todas direcciones (¿dios Amurru?). La otra figura, la de la *diosa consorte* (16,2 cm) aparece sentada sobre un alto taburete y cubierta con un vestido adornado con líneas verticales y ondulantes, portando el típico vaso manante. Su cabeza, también de cuatro caras, no está tan trabajada como la del dios.

De las diferentes piezas en bronce y cobre de la *diosa Lama*, bástenos citar, para no hacer una enumeración tediosa, el *pequeño bronce* (hoy en Berlín) de tal divinidad, en el que va tocada con la tiara de cornamentas y cubierta con el vestido de volantes que le tapa incluso los pies.

Nos han llegado, también en bronce, numerosísimas *estatuas de orantes*, por lo general de pequeño formato; se figuran de pie y son de buena factura técnica, cubiertas algunas con lámina de oro. Tampoco podemos enumerarlas, pero sirva como ejemplo la magnífica *estatuilla del Museo Británico* (30 cm), que representa a un orante imberbe, ataviado con un vestido parecido al que lleva Hammurabi en el relieve de su Código.

Lamentablemente, no han sobrevivido ninguna de las *estatuas metálicas* (incluso elaboradas en oro y plata) que, anualmente, y a modo de *nombre de año de reinado*, depositaban, según dicen los textos, los gobernantes de Eshnunna, en el Templo de Tishpak, el dios titular de la ciudad. Tampoco las que diferentes reyes de Isin, Larsa y Babilonia (aquí hay que destacar a Samsu-ditana, el último rey de la I Dinastía, con más de quince estatuas metálicas) ordenaron fabricar para los templos de sus ciudades. Sí, en cambio, tenemos en el Museo Británico bastantes *figurillas femeninas* de bronce, por lo general desnu-

Estatuilla en bronce y oro del orante Lu-Nannar, procedente tal vez de Larsa (hacia 1760 a. C.). Algunos autores piensan que podría tratarse de Hammurabi. Museo del Louvre, París

das, que representan tal vez al personal sagrado de los templos.

Entre la metalistería hay que citar, finalmente, una *magnífica peana* (22,5 cm; Museo del Louvre) adomada con tres cabras montesas, perfectamente fundidas y con mascarilla de oro.

Orfebrería

Que la orfebrería paleobabilónica fue importante lo demuestra el magnífico *tesoro del orfebre Ilshu-Ibnishu* (h. 1738), escondido dentro de un jarro de cerámica en el Templo Ebabbar de Larsa. Allí fue descubierto no hace muchos años en el transcurso de unas excavaciones francesas. En el interior del recipiente aparecieron, al lado del instrumental de joyería, diversos fragmentos de oro y plata, el sello cilíndrico del orfebre, una serie de 65 pesos de ágata, hematites y otras piedras, gran cantidad de perlas, *crecientes* de plata, anillos y perlas de oro y dos hermosos medallones, uno de electro y otro de oro con filigrana y granulado.

El reciente hallazgo en Sippar-Amnanum (Tell ed-Der) de joyas elaboradas en estaño puro, junto a cuentas de collares de diferentes piedras, fechadas a comienzos del II milenio, ha venido a completar los conocimientos de la orfebrería paleobabilónica.

El gran repertorio temático de los sellos cilíndricos

La glíptica de la larga etapa paleobabilónica dispuso de un repertorio temático muy rico, aunque en toda su producción no se advierte unidad de estilo ni de argumentos, dado que las tradiciones de las distintas ciudades sobre las que se situaron los amorreos diferían notablemente entre sí.

Al comienzo del período de Isin-Larsa todavía los sellos cilíndricos, trabajados sobre todo en hematites —la piedra más empleada en estos siglos— estaban cercanos a los de la III Dinastía de Ur, con la *escena de presentación* como motivo más repetido. Curiosamente, hubo un cambio en la ubicación de las figuras, pues ahora la diosa intercesora aparece detrás del orante, quedando así éste frente a la divinidad principal (sellos de Ilummutabil y de Iliskka-utul del Museo Británico, y de Kirikiri en Chicago).

Sin embargo, a estos tres y a muchísimos otros ejemplares, los supera en calidad uno que se localizó en la griega Tebas, también con una escena de presentación, pero con motivos de *relleno decorativo* en todo su campo.

Los motivos, que se mantendrían a partir de entonces, consistían en la adición de mazas, cabezas humanas, enanos de piernas arqueadas y todo tipo de animales, tanto reales como fantásticos (pájaros, erizos, perros, peces, tortugas, moscas, leones, grifos, tritones, etc.). Junto a este tipo de sello, y sus copias, se abría otra fase en la talla de piedras, retomándose los prototipos antiguos neosumerios, por lo que las escenas de lucha, ofrendas de animales, libaciones ante los dioses, héroes y leones, y figuras de reyes divinizados o no con diosas intercesoras, volvieron a gozar de alta estima, junto a otros temas nuevos (árbol entre animales, vaca amamantando al ternerillo, hombrecillos agachados), todo ello dentro de numerosos estilos regionales, siendo el de Sippar, con mucho, el más importante.

Tras Hammurabi, se produjo un nuevo cambio artístico en la glíptica, que afectó tanto a la temática como a sus formas expresivas. Los nuevos sellos, sin embargo, eran de menor calidad que los anteriores, dada su rápida producción ante la gran demanda generada. Como ejemplos, podemos citar los sellos de Taribatum, de Nanna-mansu y de Sin-tayyar, todos ellos en el Museo Británico, con la escena de la tradicional presentación.

Las pinturas del palacio de Mari

La pintura de esta etapa se reduce, hasta hoy, a lo que nos ha llegado del palacio de Mari, cuyos restos hablan más de influencias semítico-occidentales que propiamente mesopotámicas.

Lo poco que ha podido recuperarse pertenece a dos épocas: una, probable-

mente, a la de Iasmakh-Addu, el hijo de Shamsi-Adad I, y otra, a la de Zimri-lim, el último ocupante del palacio.

En el gran patio casi cuadrangular de su sector meridional, que conectaba con la antecámara del Salón del trono, y sobre un compacto revoque de estuco, se pintó durante el gobiemo de Iasmakh-Addu, o quizás de algun predecesor suyo, *un mural continuo* de unos 2 m de altura. Su temática era de *contenido religioso,* pues representaba un magno cortejo sacrificial, junto a otros temas militares y mitológicos. De este mural han llegado dos fragmentos (Museo del Louvre) en los que se representan dignatarios clericales que conducen toros al sacrificio; abriendo el cortejo se halla el rey, representado a doble tamaño que los demás, aunque de su figura sólo se ha conservado una mínima parte.

Parecidas a estas pinturas, por la técnica y estilo, son otros fragmentos del lado occidental del mismo gran patio y otros de las habitaciones reales. Sobre la entrada de la Sala del podio, que comunicaba con este patio, hubo también pinturas con el antiquísimo motivo de cabras, ovejas y bovinos en tomo al Arbol de la Vida.

Cuando Iasmakh-Addu fue expulsado de Mari y Zimri-lim, en 1782, volvió a ocupar el trono, los frescos del patio cuadrangular fueron alterados al ordenar este rey intercalar entre ellos el motivo de su coronación. Ahora, sobre un sencillo revoque de arcilla se figuró la llamada *Investidura de Zimri-lim* (1,75 m de altura y 2,50 de anchura; Museo del Louvre), empleando únicamente seis colores diferentes, aunque con el predominio del ocre, todos muy bien tratados. En la parte central y dentro de dos alargados campos rectangulares, rodeados de esfinges, grifos y cebúes presididos por dos diosas orantes, se figuraron las dos escenas de principal interés. En una vemos a la diosa Ishtar en el momento de entregar a Zimri-lim los emblemas del poder y de la justicia, en presencia de otras tres divinidades. En la otra —rectángulo inferior— se ve a dos diosas que portan sendos vasos manantes, de los que salen plantas y cuatro grandes ondas, que se comunican entre sí, y en las que saltan peces.

Toda esta magnífica composición de la *Investidura* encierra elementos mitológicos con claras alusiones al mundo ctónico, terrenal y celeste. Desde el punto de vista iconográfico hay determinadas novedades que manifiestan influencias de origen sirio occidental, como antes apuntamos, visibles sobre todo en la actitud de los dioses, en la disposición de las hojas de los árboles en forma de abanico y en el enmarque general a base de róleos entrelazados.

El período mesobabilónico

Babilonia había quedado prácticamente desmantelada a causa de la fugaz y contundente invasión hitita del año 1595. La marcha de Murshili I, que incluso se atrevió a llevarse las estatuas del dios Marduk y de su esposa Zarpanitum, y la desaparición de Samsu-ditana, el último rey de la I Dinastía amorrea, habían provocado un interregno que fue aprovechado por gentes del País del Mar (golfo Pérsico) que se consideraron herederas del Imperio, estableciéndose rápidamente en Babilonia (II dinastía). Sin embargo, muy pronto fueron desplazados de ella por los montañeses cassitas, quienes, amoldándose en lo posible al pasado babilónico, lograron establecer una dinastía de 36 reyes, que se mantuvo en el poder, según las fuentes, un total de 576 años.

Durante aquellos siglos, Babilonia, llamada entonces Karduniash, extendió su influencia por todo el Próximo Oriente, dada su superior civilización, pero muy pronto chocó con Asiria, la otra gran potencia mesopotámica. Con ello se iniciaba un conflicto crónico que enfrentó a los dos Imperios con suerte alterna. En 1156 los elamitas, aprovechando un previo ataque asirio conducido por Assur-dan I, que había debilitado en grado extremo al último rey cassita, pusieron fin a la dinastía de Karduniash, saqueando las ciudades de la Baja Babilonia.

Arquitectura cassita

Los restos arquitectónicos más antiguos de los cassitas, el nuevo pueblo

que había ocupado Babilonia a finales del siglo XVI, y que se reveló como excelente constructor, fueron hallados en Uruk, en el área del Eanna, el antiguo recinto sagrado de la diosa Inanna. Allí, el rey Kara-indash, hacia el 1440, levantó *un templo,* cuya planta —de disposición axial— y alzado eran algo totalmente distinto a lo anterior: de pequeñas proporciones (23 por 17,5 m), carecía de patio interior, espacio que era ocupado por una *cella* rectangular con vestíbulo, todo ello flanqueado por dos alargados vanos laterales que al unirse formaban una especie de deambulatorio. Sin embargo, la personalidad del templo le venía dada por sus *fachadas exteriores* (hoy parcialmente reconstruidas en los museos de Berlín y de Iraq), cuyos paramentos estaban constituidos por un decorativo zócalo que era parte integrante, y no sólo adorno, de la estructura del muro. Tal zócalo, que se repetía por todo el exterior de la construcción, consistía en una serie de pilastras y nichos, adornados con figuras en altorrelieve (2 m de altura) de dioses de la montaña y diosas del agua, dispuestas alternativamente. Todas las figuras, todavía toscas y fabricadas en arcilla de acuerdo con un molde, son de forma alargada; sostienen en sus manos un vaso manante, del que brotan chorros de agua que trepan por las pilastras de separación en ornamentales ondas y descienden sobre una especie de estelas lisas.

Esta innovación plástico-arquitectónica tuvo su continuidad en otros edificios mesopotámicos (Ur, Nippur y Dur Kurigalzu, ciudad de la que después hablaremos) e incluso extramesopotámicos (Elam, por ejemplo).

Otro rey cassita, Kurigalzu I (1430-1401), restauró y reformó algunos sectores del magno complejo religioso de Ur, sede del dios Sin. Allí, en la zona sudeste, levantó *un nuevo y original templo* a la diosa Ningal, la esposa de Sin. De reducidas proporciones (17 por 15 m), estaba provisto de un patio anterior, al cual daban acceso dos monumentales puertas situadas a los lados. El templo era asimétrico en la disposición de sus estancias, pero en su centro geométrico se hallaba una sala cuadrada, cubierta con *cúpula sobre pechinas,* ejemplar que constituye el prototipo más antiguo de este tipo de bóvedas.

Al mismo rey se debieron las profundas reformas que hizo en otra de las construcciones del complejo de Ur, el *Edublalmakh* (Casa de las tablillas ensalzadas), lugar en cuya puerta se administraba justicia. Si en su origen fue una puerta con peristilo de columnas que permitía el acceso al santuario del dios Sin, ahora se convierte en una construcción con fachadas cerradas, sobre zócalo y paredes omamentadas con los típicos nichos cassitas. Su planta contó sólo con dos estancias, una de ellas con cúpula y con un portal de acceso de 3 m de altura con bóveda de cañón.

Este mismo rey, Kurigalzu I, por razones de tipo político y religioso, decidió abandonar Babilonia y construir una *residencia propia,* que convirtió en capital, llamándola con su propio nombre, Dur Kurigalzu (Fortaleza de Kurigalzu), que funcionó como centro administrativo hasta el 1170, año en que fue incendiada por los elamitas.

De la misma (hoy Aqar-Quf), situada no lejos de Bagdad, quedan importantes restos, pero el hecho de no estar excavada en su totalidad impide que conozcamos la urbanística cassita. Lo más importante de sus ruinas es la *ziqqurratu* (69 por 67,60 por 70 m), llamada *Egirim,* que fue dedicada al dios Enlil y de la que todavía se mantienen en pie 57 m de altura. Es toda de adobes y ladrillos y su construcción venía a testimoniar el respeto que Kurigalzu I demostró por las tradiciones religiosas del país. Las fachadas estaban adornadas con siete pilastras y se accedía a los pisos superiores por una triple escalera; por su lado sudeste se levantaron los *Templos bajos* (al menos tres comunicados entre sí), de los que han llegado grandes y medianos patios rectangulares, no habiéndose localizado, en cambio, las *cellae* o capillas, que estuvieron consagradas a Enlil, Ninlil y Ninurta.

Por la zona occidental, y a corta distancia de la torre escalonada, en el montículo *A* se hallaba otro santuario, el *Egashanantagal,* alzado sobre un zócalo de ladrillos, dedicado a Enlil y a

Kudurru de Meli-Shipak II (siglo XII a. C.), labrado en piedra arenisca, procedente de Susa. Museo del Louvre, París

La piedra Michaux. *Kudurru cassita (siglo XII a. C.) de procedencia desconocida. Biblioteca Nacional, París*

Fragmento de pintura mural del palacio de Mari (comienzos del II milenio a. C.). Museo del Louvre, Paris

su consorte Ninlil. Lo poco excavado permite saber que se trataba de un templo de alargada planta rectangular con distintas estancias.

A poco más de 1 km del complejo religioso, en las colinas de Tell al-Abyad, está la *residencia real cassita* (Palacio *A)*, una gran estructura con numerosas habitaciones abovedadas, destinadas a viviendas, administración, almacenes y a cámaras de tesoros, ordenadas en torno a grandes patios cuadrangulares o rectangulares. Dado que esta residencia estuvo habitada durante casi dos siglos, su construcción conoció diferentes fases, lo que motivó, lógicamente, reformas y ampliaciones. Tras ser destruida por el asirio Tukulti-Ninurta I a finales del siglo XIII —en la misma acción militar también saqueó Babilonia—, volvió a ser reconstruida, levantándose además un *nuevo palacio* (Palacio *H)* en el sector nordeste, del que nos ha llegado un ala con estrechas galerías, desde la que se accedía a un amplio patio. Las paredes de los pasadizos estaban decoradas con pinturas murales de tema humano, floral y geométrico.

En cualquier caso, los cuatro niveles diferentes de ocupación de este último complejo palacial presentan muchos problemas de tipo histórico, arquitectónico y artístico.

También el Templo Ebabbar (Casa brillante) de Larsa, dedicado a Shamash, y que había sido abandonado a su suerte a finales del siglo XVIII, conoció *una profunda restauración* por parte del rey cassita Buma-buriash III (1375-1347) y alguno más de sus sucesores. La originalidad del templo residía en la decoración de sus fachadas: un juego de salientes y entrantes a modo de gruesas columnas de ladrillo, dando la impresión de grandes cordones retorcidos. Esta refinada decoración, que no tenía paralelos en Mesopotamia, fue conocida poco después en Karana (Tell al-Rimah), no lejos de Nínive, y en Tell Leilan (Siria).

Finalmente, dentro de las escasas muestras de la arquitectura cassita, hay que señalar el *complejo religioso* que Kadashman-Enlil I (1400-1376) y otros reyes levantaron en Isin, dedicado a la diosa Gula y al dios Ninurta. Era de planta rectangular y reproducía prácticamente en todo la antigua arquitectura paleobabilónica.

La estatutaria cassita: pobreza de ejemplares

Debido a los pocos fragmentos que de la estatuaria cassita de bulto redondo han llegado, no podemos hacernos una idea exacta de su calidad. La nómina de ejemplares, parca en número y de calidad más bien media, hace pensar que tales gentes aceptaron la tradición paleobabilónica, plasmando su personalidad artística únicamente en el relieve, del cual nos ocuparemos después.

Nada nos dicen, por su escaso interés, los fragmentos de una *estatua colosal* de diorita, hallada en Aqar-Quf, con el nombre de Kurigalzu (no sabemos si I o II), ni tampoco *otro fragmento*, también de diorita, encontrado en Ur, aparte de constatar que se continuó tallando esta piedra dura.

Es en las piezas de terracota, en pequeño número, donde puede evaluarse algo la plástica cassita, siempre de mediana calidad. Nos ha llegado de Dur Kurigalzu un hermoso ejemplar de *cabeza masculina* (4,3 cm; Museo de Iraq), pintada de rojo y negro, con nariz aguileña, ojos ligeramente oblicuos sobre arcos supraciliares bien marcados y barba puntiaguda. Para algunos podría tratarse del tipo racial cassita, para otros, la testa, sin más, de un príncipe o dignatario sirio.

Coetánea a esta pieza es una *cabeza femenina* de Ur, rota por los hombros, y labrada en caliza (7 cm; Museo de Iraq); el rostro, de rasgos groseros, tiene ojos incrustados y hubo de portar tocado metálico. En cualquier caso, la pieza es de pobre calidad artística, inferior a la antes reseñada.

La animalística en terracota

En cuanto a la animalística modelada en terracota, las excavaciones nos han facilitado *una magnífica leona* (hoy los especialistas quieren ver aquí un cánido)

con restos de pintura roja (13 cm de longitud y 7 de altura; Museo de Iraq), de justa fama y parcialmente rota (sólo conserva una de sus patas). La expresividad de la cabeza y la esbeltez del cuerpo hablan de un artista de grandes cualidades.

Semejante a este animal son *otras terracotas*, representando también *cánidos*, *leones* e incluso *dromedarios* (serían las primeras apariciones de este animal en la Historia del Arte), descubiertas en diferentes puntos de Dur Kurigalzu.

Los kudurru cassitas

Lo que define a los cassitas en el campo del arte es, como hemos dicho, el relieve, sobre todo el plasmado en unas piedras más o menos ovoides o en forma de estelas, de mediano tamaño, conocidas como *kudurru*, término acadio que significa *límite*, *frontera*. Estas piezas, hincadas en el suelo de los campos, eran los símbolos que de modo público certificaban los derechos que un individuo y sus herederos tenían sobre una propiedad, donada por el soberano cassita.

En los *kudurru* aparecen generalmente tres elementos combinados entre sí: la inscripción, que era la copia exacta de la tablilla de concesión —archivada en el templo— de una propiedad o bien, y que siempre finalizaba con maldiciones contra quien dañase, borrase o destruyese la piedra; los símbolos religiosos (sol, luna, círculos, altares, cornamentas, instrumentos de culto, animales, etc.) algunos de difícil comprensión; y las figuras del monarca, sus beneficiarios y a veces dioses.

No sabemos ni dónde ni cuándo surgió el primer *kudurru*, si bien ya se conocieron piedras parecidas en Sumer, Akkad y en la región del Diyala: el más antiguo *kudurru cassita*, de los 110 ejemplares que se conocen en la actualidad, pertenece a Kurigalzu I (59 cm; Museo Británico).

La época de mayor producción de este tipo de instrumentos jurídicos y también la de mayor belleza plástica por la calidad de sus hermosos bajorrelieves, debe situarse en tomo al rey Meli-shipak II (1182-1174), de quien poseemos varios. Uno, de forma ovoide, en diorita (45 cm; Biblioteca Nacional de París), conocido como *Caillou Michaux* —llamado así por su primer propietario—, fue el primer documento mesopotámico que llegó a Europa. El texto de este mojón, que cubre la mayor parte de su superficie, está coronado por los símbolos de cinco dioses, claramente reconocibles y perfectamente identificados.

Le sigue en interés *otro*, del mismo rey, localizado en Susa y hoy en el Louvre, en arenisca negra (68 cm), decorado con cinco fajas figuradas, en las cuales se recogen los símbolos de hasta 24 divinidades, todas ellas garantes y protectoras de lo que hay escrito en el dorso del mojón. También de Meli-shipak II, y hallado en Susa, es otro *kudurru* (54 cm; Museo del Louvre) en forma de roca fortificada con torres y almenas y con una gran serpiente comuda en la base, todo ello coronado por dos frisos en relieve: uno, en el que se representa una procesión en donde aparecen siete dioses de forma antropomorfa, armados y que se mueven al son de sus laúdes, seguidos de otros tantos animales salvajes hacia un árbol simbólico al que antecede una diosa que toca un címbalo; y el otro, por encima de éste, donde se reproducen numerosos símbolos divinos. Otro *kudurru* del Louvre (68 cm) configura la escena de ingreso y presentación de la hija del rey Meli-shipak II como suprema sacerdotisa del templo de Ishtar; el texto que tenía grabado fue totalmente borrado en Susa, adonde la piedra había sido llevada como trofeo, al igual que tantas otras obras artísticas.

Estas piezas, cuya utilización se mantuvo hasta finales del período neobabilónico, encierran preciosos datos para el estudio de la religión, la economía, la sociedad y el derecho de los babilonios.

Los dos estilos glípticos cassitas

La glíptica cassita experimentó una fuerte reducción cuantitativa, si hemos de hacer caso al número de ejemplares hasta ahora rescatados. Técnicamente, los sellos cilíndricos se tallaron en piedras duras, como era costumbre (lapislázuli, diorita), pero se prefirieron algunas variedades de cuarzo (calcedonia,

ágata, cristal de roca) y aun la pasta vítrea.

A menudo estos objetos, que alcanzan ahora los 5 cm de altura, fueron enriquecidos con cápsulas o capuchas de oro granulado, que adoptaban una decoración en forma de triángulos y rombos, sobre todo aquellos que pertenecieron a personajes importantes.

En sus figuraciones pueden distinguirse, aunque admiten matices e incluso variantes, dos grandes tipologías estilísticas: una, derivada directamente de la *tradición paleobabilónica,* con la representación de diosas intercesoras ante el monarca (caso de la pieza más antigua que hoy podemos fechar para esta época: *el sello de Izkur-Marduk,* un hijo de Kara-Indash, de la segunda mitad del siglo xv), y el árbol o el héroe entre dos animales, junto a los cuales aparecen algunos de los motivos de relleno ya conocido (mosca, perro echado, cabezas de gacela, saltamontes) o que se crean ahora por primera vez (cruz, rombo, gran roseta).

Al propio tiempo, las inscripciones van ocupando cada vez mayor espacio en la cara del sello cilíndrico; otras veces, las figuras se alargan para rellenar el espacio disponible.

La segunda variedad estilística se caracteriza por el *dinamismo de las composiciones,* que aunque retomen la antigua iconografía (animales, árboles, plantas, personajes) aparecen ahora mucho más sueltas, a pesar de la reducida superficie del campo glíptico, posibilitadas sobre todo por los vistosos pájaros, los grifos, los centauros tensando el arco o las flores fantásticas.

Durante los reinados de Kurigalzu II (1345-1324) y de Nazi-Maruttash (1323-1298) *ambos estilos coexistieron,* y no hay duda alguna de que influyeron sobre los sellos de la etapa mesoasiria. Al *estilo tradicional,* pero con las novedades apuntadas, pertenecieron los ejemplares de Meli-Shipak, administrador de la diosa Ninmakh, hallado en Tebas (Grecia), donde se le figura de forma muy estilizada dentro de una larga inscripción, y el de Zarikum, sacerdotisa que fue de Nannar (hoy en Friburgo). Al *estilo dinámico* corresponden el de Adad-Ushabshi, hijo de un oficial de Bumaburiash (hoy en Jerusalén), en el cual se han tallado dos grifos simétricos rampantes sobre una roseta, y la famosísima *impresión de Nippur* (hoy en Estambul) con la figuración de una divinidad bifronte, tal vez de los montes, situada entre dos árboles estilizados y numerosos pájaros.

Que sepamos no hay sellos fechados para los dos últimos siglos de gobiemo cassita, pero uno muy pequeño, con la representación de gacelas y peces podría pertenecer a los últimos momentos de dicha Dinastía o a comienzos de la siguiente, la II de Isin.

Un detalle significativo, bien observado por algunos estudiosos, es la diferenciación iconográfica que existió entre la glíptica cassita y los *kudurru.* Los símbolos de estos mojones no aparecen en los sellos cilíndricos y los de éstos (por ejemplo, la cruz tan frecuentemente representada) tampoco en los *kudurru.* Quizás fuese debido a las distintas finalidades de cada tipo de piezas, unas destinadas a servir como garantía divina de una donación *(kudurru)* y otras a funcionar como un distintivo o identificación personal (los sellos).

Pintura, metalistería y orfebrería

Parte del interés del palacio de Dur Kurigalzu radica en los restos de sus *pinturas murales,* muy mal conservadas, correspondientes a su última fase de ocupación: en *una gran sala* del Palacio A aparecieron los restos de sus paredes y techos pintados con cables trenzados, frutas y racimos, todo ello en tonos blanco, rojo y azul; por otra parte, en las *galerías del sector nordeste* del Palacio H se rescató el único resto de pintura cassita figurativa, lo que parece ser una procesión de dignatarios, tocados con una especie de turbante blanco, y vestidos con túnicas ajustadas de manga corta, y policromía elemental.

La repetición de las figuras, humanas o vegetales, la tosquedad del dibujo coloreado (torsos frontales, rostros de perfil, ojos también de frente) hacen que todos estos restos sean sólo prueba de la existencia de pintura mural entre los cassitas antes que una obra de arte.

Lo mismo cabe decir de los escasos

EL IMPERIO DE NABUCODONOSOR II (604-562)

(según F. Lara)

IMPERIO LIDIO

CILICIA

Lago Van

Lago Urmia

Karkemish

Kharran

Alepo

Nínive

Assur

MEDOS

CHIPRE

Riblah

Tirqa

Tadmor

Mari

MAR MEDITERRANEO

Biblos

Damasco

Sidón

Tiro

Meggido

Jerusalén

Sippar

Babilonia

Kish

Nippur

Borsippa

Susa

Umma

Ur

Eridú

GOLFO PERSICO

Ruta de deportación de los judios

restos pictóricos hallados en los *Templos bajos*, próximos a la *ziqqurratu* de Aqar-Quf, de temática geométrica y floral.

Es también lamentable que los cassitas, a pesar de haber permanecido en el poder más de cinco siglos, hayan dejado tras sí *tan pocos ejemplares metálicos y obras de orfebrería*, a pesar de haber sabido acopiar metales, gracias a sus contactos con Egipto (Kurigalzu I pudo levantar su nueva ciudad en parte por el metal egipcio), con Hatti e indirectamente con Grecia (en Dur Kurigalzu se ha encontrado un lingote con forma de *piel de buey* micénico, y en Tebas varios sellos cilíndricos cassitas).

De arte menor, y sin que se puedan fijar cronológicamente, poseemos una *cabecita en cobre* (4,5 cm) con ojos de concha incrustada (sólo resta el izquierdo) y una *estatuilla de cobre* (7,4 cm; Museo Británico) de la diosa Lama, que seguía la iconografía tradicional, piezas ambas halladas en el Templo de Ningal en Ur, que había construido Kurigalzu I.

Junto a ellas hay que recoger algunos *sellos de estampa*, fabricados en cobre y en plomo (Museo de Estambul) con el tema de la diosa con el vaso manante; algunas *cápsulas de oro* de los sellos cilíndricos, así como un *brazalete de oro* (5 cm de diámetro; Museo de Iraq) hallado en lo que pudo haber sido el Salón del trono del palacio de Dur Kurigalzu, pieza granulada y rellena con pasta vítrea azul.

El período neobabilónico

Abandonadas las ciudades babilónicas a su suerte tras los ataques de los elamitas que habían puesto fin a la Dinastía cassita, no se tardó mucho en organizar algunos focos de resistencia, siendo el más importante el de Isin, ciudad que logró establecer una Dinastía en el país (la IV según las fuentes) de la cual Nabucodonosor I (1124-1103) fue su rey más prestigioso. Años después, los arameos, que habían invadido Asiria, cayeron también sobre Babilonia, llegando uno de sus jefes, Adad-apla-iddina (1067-1046), a ser rey.

Siglos más tarde, con Nabu-nasir (747-734) se iniciaba la IX Dinastía, caracterizada toda ella por su dependencia de Asiria, especialmente durante el reinado de los grandes reyes sargónidas, con quienes Babilonia fue la capital de una provincia del Imperio neoasirio. Al derrumbarse este, los caldeos (una federación de tribus arameas) lograron apoderarse de la ciudad de Marduk instaurando la X y última Dinastía, que aún dio años de esplendor, sobre todo con Nabucodonosor II (604-562). Finalmente, el persa Ciro II, en el 539, puso fin al Imperio neobabilónico, iniciándose a continuación el definitivo ocaso de Babilonia.

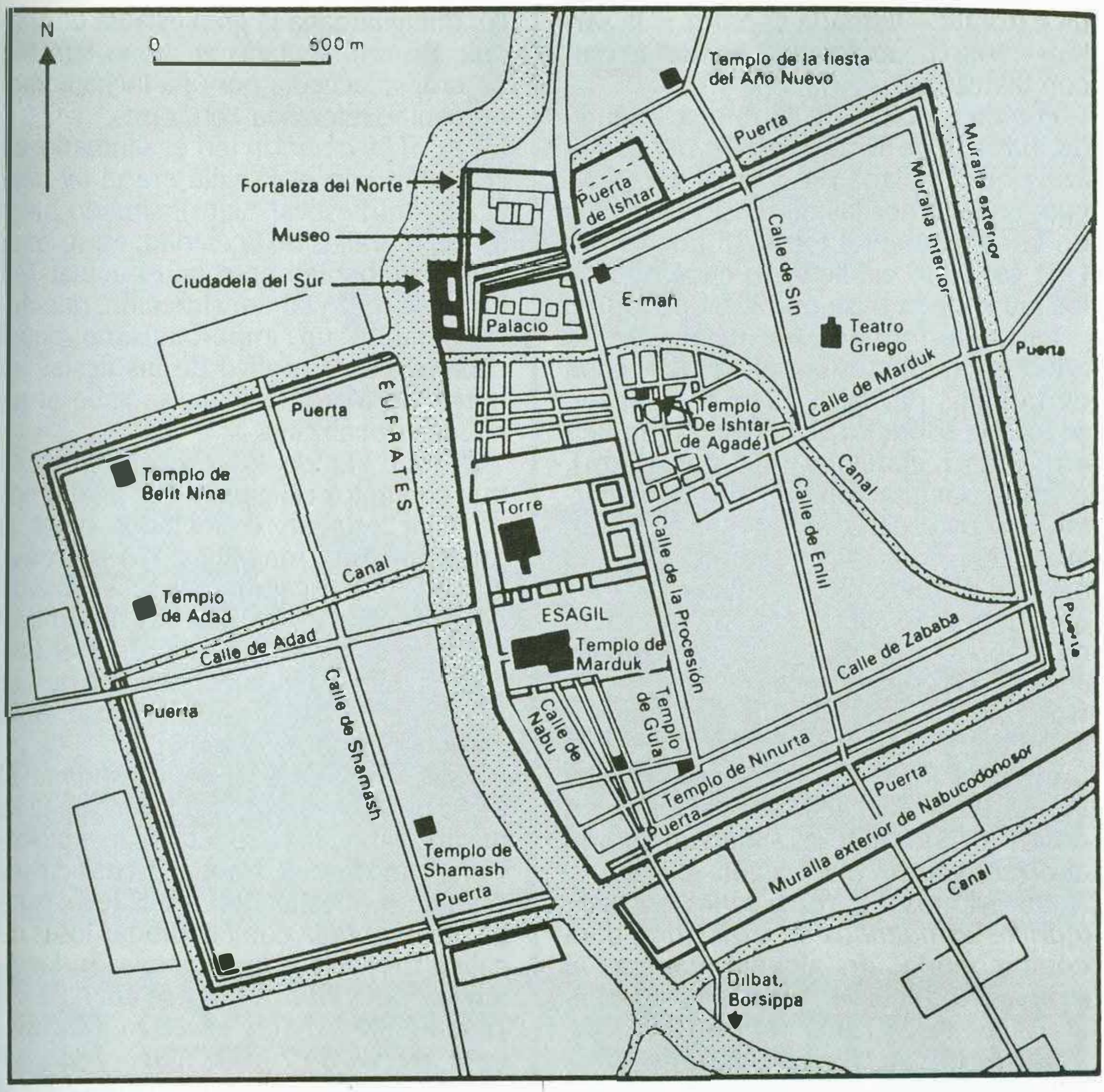
De todo este largo período (1156-539), que estuvo dominado prácticamente por arameos y asirios, apenas nos han llegado restos arqueológicos y artísticos, dadas las sucesivas destrucciones que tuvieron que soportar las ciudades babilónicas. Es de esperar, sin embargo, que las excavaciones actualmente emprendidas en diferentes puntos del centro y sur de Iraq (sobre todo las que se realizan en Sippar y Babilonia) puedan proporcionamos en un futuro muy cercano el material que precisamos para evaluar el nivel artístico que se alcanzó durante aquellos seis largos siglos.

La arquitectura monumental

Indudablemente, la arquitectura de este último período debe analizarse a partir de los restos que de la propia Babilonia —*la madre de las fornicaciones y de las abominaciones de la tierra*, según la Biblia— han llegado a nuestros días. Dichos restos, que se extienden por una zona de unas 975 hectáreas, ocupan el mayor asentamiento urbano antiguo de toda Mesopotamia.

Lo excavado hasta ahora ha permitido conocer la imagen que tuvo la ciudad, sobre todo durante sus últimos años caldeos, mucho mejor que la de las épocas aqueménida y seléucida que siguieron a aquéllos; pues las construcciones de estas dos últimas épocas apenas se han conservado, dada la pobre calidad de los materiales que se emplearon.

Gracias a un antiguo trabajo escolar, copiado luego muchas veces en la eta-



Plano esquemático de Babilonia en su última etapa histórica, según E. Unger

pa neobabilónica en cinco tablillas (titulado *Tintirki = Babilu)*, se conoce con bastante detalle la topografía de la ciudad, que contó con 24 calles principales, distribuidas en diez distritos, dentro de un recinto de planta rectangular.

El citado trabajo escolar, *Tintirki = Babilu,* recogía como existentes en Babilonia ciudad 43 templos principales, 55 lugares santos para Marduk, 300 capillas para los Igigu, 600 para los Anunnaku, 180 nichos de culto al aire libre para Ishtar, 180 puntos de rezo para Lugalgirra y Meslamtae'a, 12 estaciones para los Sibitti y otros 8 para otras divinidades menores. De toda esta abultada nómina de centros religiosos (en total 1198), tan sólo se han descubierto diez: el Etemenanki y el Esagila, recintos de Marduk, y los de Nabu, Ishtar, Ninmakh, Ninurta, Gula, Belit-Nini, Adad y Shamash.

Obviamente, la índole de este estudio no permite analizar uno a uno todos estos templos, algunos incluso restaurados en la actualidad; sin embargo, sí debemos detenemos en los más importantes, así como en las construcciones de carácter cultual.

Los edificios religiosos

a) El Etemenanki: El punto de interés religioso de Babilonia era, sin duda, la *ziqqurratu*, llamada Etemenanki (Casa fundamento del cielo y de la tierra), de la cual hoy sólo subsisten algunos ladrillos de sus cimientos y una ancha fosa cuadrangular con un apén-

dice frontal —llamada es-Sahn = la sartén—, todo lleno de agua, en donde crecen las cañas.

Por una tablilla de la época seléucida, hallada en Uruk *(Tablilla del Esagila),* y que copiaba un original más antiguo, conocemos las dimensiones reales de la monumental torre: 15 por 15 por (15) *gar,* esto es, 90/91 m cada uno de los lados de la base por 90/91 de altura.

La mole, formada por un núcleo de adobes recubiertos por una gruesa capa de ladrillos de hasta 15 m de espesor, se alzaba sobre un gigantesco terraplén en forma rectangular (456 por 412 m), cerrado por una muralla con doce puertas, en cuyo sector meridional se levantaban los edificios auxiliares, y en el oriental el mercado, los quioscos y los almacenes. Se ignora el número exacto de plantas que tuvo y la disposición de sus escaleras, aunque las reconstrucciones más fiables hablan de siete pisos y de una gran escalera de acceso, exenta, y que alcanzaba la segunda planta. Desde allí se llegaba a la cúspide, en donde algunos autores sitúan un templo alto *(shakhuru)* que, según los textos, Nabucodonosor II *hizo centellear con ladrillos esmaltados de azul claro,* para contraponerlo, de alguna manera, al *templo bajo,* como así se denominaba al Esagila de Marduk.

b) El Esagila: Sobre el lado meridional del Etemenanki, y ocupando una superficie de 6.700 m cuadrados, delimitada por una muralla, se situó el *templo bajo* de Marduk, llamado Esagila (Casa de la cabeza alzada), todavía hoy escondido por una gran capa de escombros. Constaba de un santuario principal y dos patios situados al este, sobre los que se abrían numerosas dependencias auxiliares, midiendo todo 89,40 por 116 m. En este magnífico templo (79,30 por 85,80), que guardaba el tesoro del dios en cámaras secretas, tenían sus capillas Marduk, muy espaciosa (40 por 20 m), su esposa Zarpanitum y el hijo de ambos, Nabu, así como otras dedicadas a las deidades más importantes del panteón.

Por referencias sabemos que las paredes y la cubierta de la *cella* principal eran de maderas preciosas revestidas de lámina de oro y plata, el pavimento de baldosines de alabastro y lapislázuli y el techo de vigas de cedro dorado. A tal *cella,* que guardaba la gran estatua de Marduk, de oro, sentado en trono también de oro, se accedía por una fachada monumental, reforzada con torres.

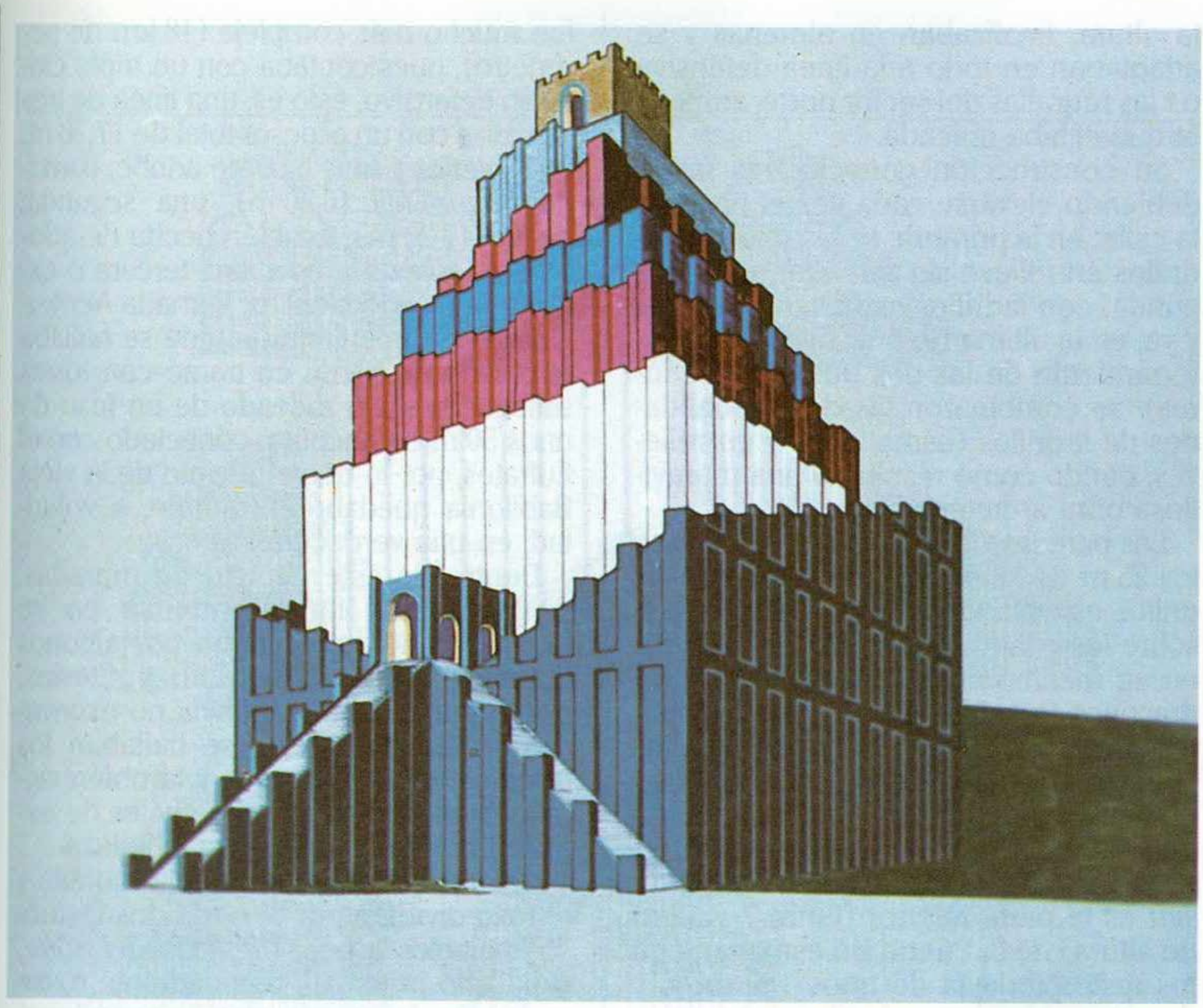
c) El bit akiti: Un tercer santuario, en conexión con el Esagila era el *bit akiti* (Casa del Festival Akitu), situado fuera de las murallas de la ciudad, en su zona norte, probablemente en el actual Tell esh-sharki. De tal construcción, que desempeñaba un importantísimo papel cada año con motivo de las fiestas en honor de Marduk, nada se sabe al no haberse localizado.

d) La Vía de las Procesiones: Los tres conjuntos religiosos que acabamos de citar estaban conectados entre sí mediante una magnífica *Vía procesional* que, arrancando desde el puente del Eufrates (a partir de un desembarcadero) se dirigía, tras bordear el Etemenanki, hacia el norte para ir a buscar la Puerta de Ishtar y prolongarse en la campiña hasta el *bit akiti.*

Esta Vía, llamada *Ai-ibur-shabu* (El enemigo no pasará), lugar por donde se desarrollaban las espectaculares procesiones de Marduk, Nabu y demás dioses durante las fiestas del Año Nuevo, estaba pavimentada con cuadradas losas de caliza roja con vetas blancas. Su longitud era de unos dos km y su anchura oscilaba entre los 16 y los 20 m. Discurría entre muros de 7 m de altura y presentaba como decoración las figuras de 120 leones (el animal sagrado de Ishtar), hechas también de ladrillo moldeado y vidriado sobre un fondo azul. La serie de fragmentos encontrados ha permitido realizar una reconstrucción parcial de la misma en el Museo de Berlín.

e) La Puerta de Ishtar: De las ocho puertas de la ciudad, cada una asignada a una divinidad, la más importante fue la dedicada a la diosa Ishtar. Estructuralmente, tal construcción se componía de dos puertas, con pequeños vestíbulos internos, conectadas con un paso de enlace y realzadas con sendos torreones dobles; sus cuerpos, de distin-

Arriba, una de las posibles reconstrucciones de la Torre de Babel (siglos VII-VI a. C.). Abajo, dragón mitológico (mushhushshu) *en ladrillo vidriado, procedente de la puerta de Ishtar de Babilonia (siglo VII a. C.). Museo de Berlín*



ta altura, finalizaban en almenas y se adaptaban en todo a la línea defensiva de las murallas del sector norte, zona en la que estaba ubicada.

Su construcción conoció tres fases, debiendo elevarse cada vez el nivel de la calle: en la primera, se levantó con ladrillos en relieve sin esmaltar, en la segunda, con ladrillos esmaltados y lisos, y ya, en la última (lo que significó el enterramiento de las dos puertas anteriores), se combinaron las dos modalidades de ladrillos (esmaltados y en relieve), dando como resultado una maravillosa obra arquitectónica.

Las paredes de la Puerta, que alcanzó los 25 m de altura, se revistieron con ladrillos esmaltados en tono azul intenso, sobre los cuales se situaron en relieve y en un mínimo de 13 filas 575 figuras de dragones *(mushhushshu)* y toros, atributos ambos, en este contexto, del dios Marduk, a quien Nabucodonosor II —y no a Ishtar— entregó la puerta como don.

En la actualidad, lo que subsiste *in situ* es la parte inferior (entre 7 y 12 m de altura) de la Puerta sin esmaltar, con los restos todavía de unos 150 toros y dragones. Muy cerca de ella, se ha construido últimamente una reproducción de la Puerta a mitad de su tamaño, pálido reflejo de lo que fue la construcción originaria vidriada, la cual puede verse hoy, parcialmente montada, en el Museo de Berlín.

Las construcciones civiles

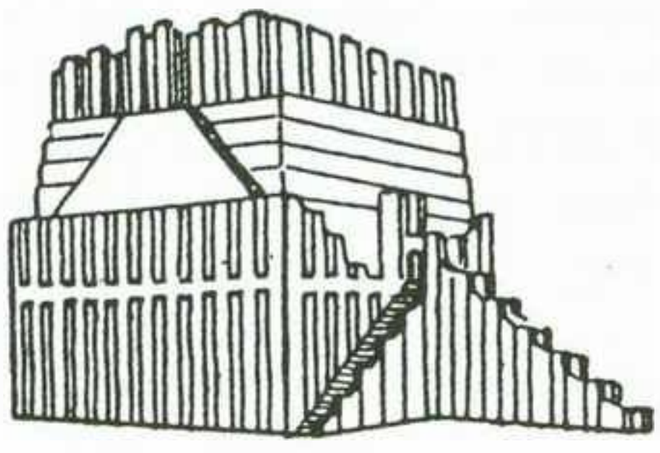
Babilonia extendió su urbanismo por ambas márgenes del río Eufrates, arteria que la cruzaba en dirección norte-sur. Toda su superficie quedó salpicada también de extraordinarias construcciones civiles, algunas de las cuales se conocen gracias a las ruinas que de ellas han llegado.

a) Las murallas: La ciudad, durante su etapa caldea, estuvo fortificada con dos líneas de murallas. La exterior, de la que se conocen pocos tramos (11,30 km) y ninguna puerta, se levantó en la margen oriental y encerraba campos de cultivo y el llamado *Palacio de verano* por el norte. La interior, en cambio, fue mucho más compleja (18 km de perímetro), pues contaba con un triple cinturón defensivo, esto es, una línea de tres murallas con un espesor total de 17,70 m: una interior y más alta, de adobe, llamada *Imgur-Enlil* (6,50 m), una segunda, central (7,20 m), también hecha de adobes, y, tocando a ésta, una tercera o exterior (4 m), de ladrillos, llamada *Nemet-Enlil*. Este triple cinturón, que se hallaba reforzado de tramo en tramo con torres salientes, estuvo rodeado de un foso de unos 50 m de anchura, conectado con el Eufrates, por lo que el recinto de la vieja Babilonia quedaba convertido, a voluntad, en una verdadera isla.

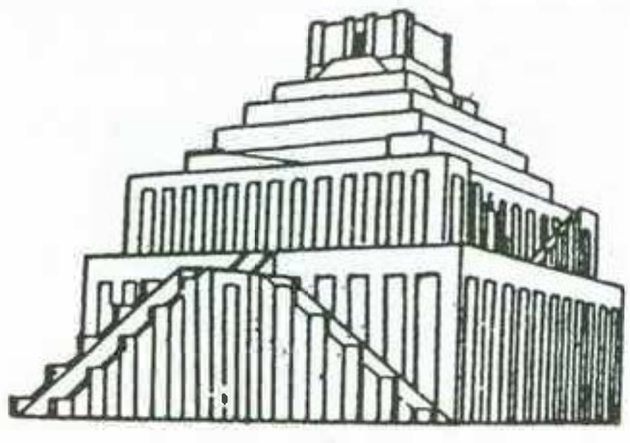
Dentro de este circuito de murallas, evaluadas tan fantásticamente en su longitud, anchura y altura por algunos autores clásicos (Heródoto y Ctesias, por ejemplo), y hoy todavía no excavadas sistemáticamente, se hallaban los templos antes indicados y también significativas construcciones civiles de extraordinaria magnificencia y belleza.

b) Los palacios: La propia muralla y el foso dividían por el norte dos fastuosos palacios. Uno, el *Palacio del norte,* o palacio principal, parcialmente excavado, fue levantado por Nabucodonosor II ya al final de su reinado. Para ello hubo que rellenar el foso de agua y construir un potente bastión exterior de piedra caliza y formar así una línea defensiva complementaria al otro lado de la muralla. Lo más significativo de este monumento fue el gran salón que destinó el rey Nabucodonosor II (ampliado después por Nabónido) a Museo de Antigüedades —llamado *Gabinete de maravillas de la humanidad*—, el primer ejemplo de un museo en la historia, y en donde han aparecido, entre otros restos, un famoso león de basalto, dos estatuas de un gobernador de Mari, estelas asirias e hititas y diversas obras de época neosumeria.

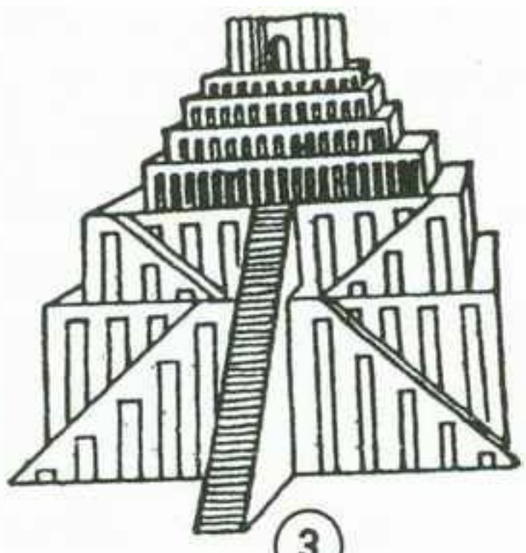
El otro palacio, resguardado por la muralla urbana, fue construido por Nabopolasar (625-605), reformado y ampliado por su hijo Nabucodonosor II (604-562) y acabado por Nabónido (555-538): es el *Palacio del sur,* denominado en los textos, a causa de su magnificencia y esplendor, *Morada resplandeciente* y *Centro del país,* ubicado entre la *Vía de las Procesiones* al este, el



1

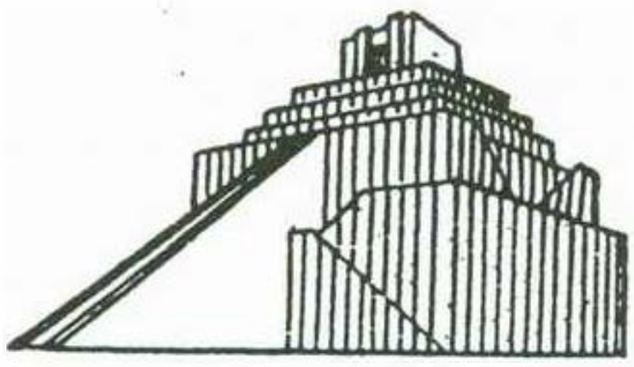


2

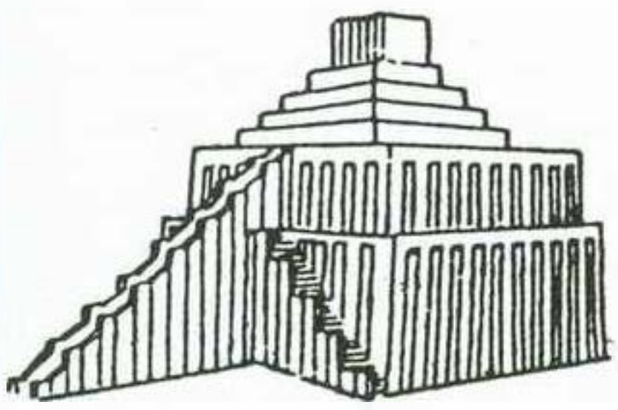


3

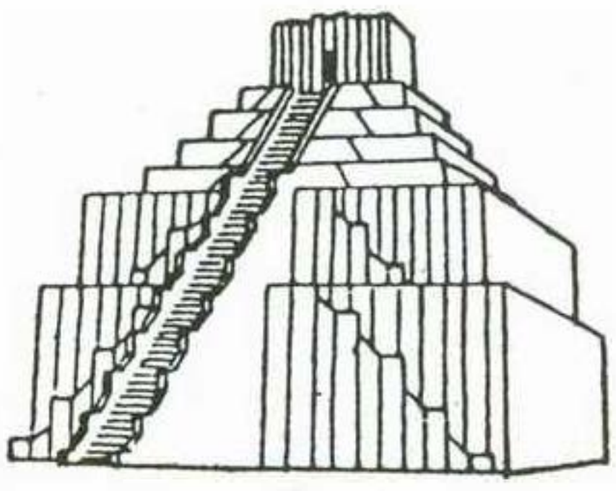
4



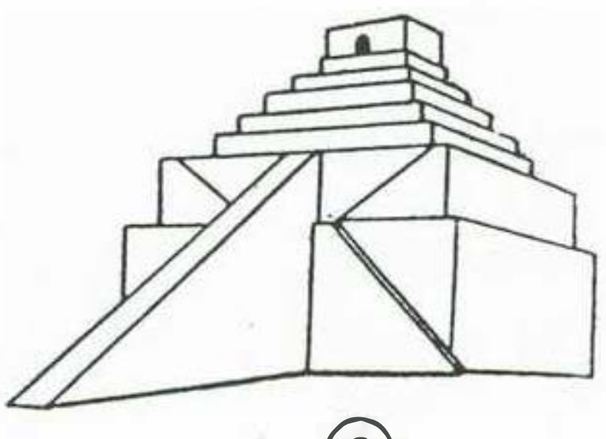
5



8

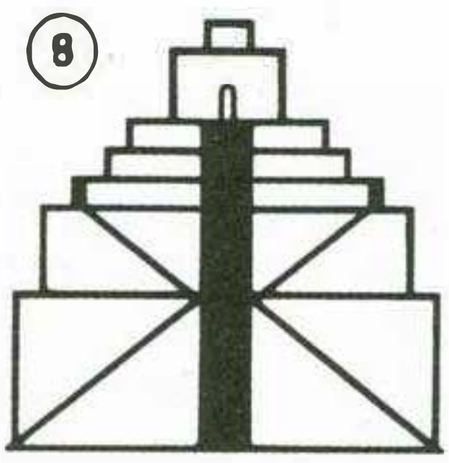


7

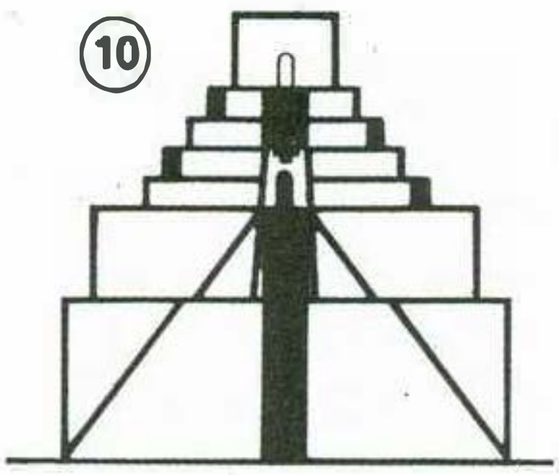


8

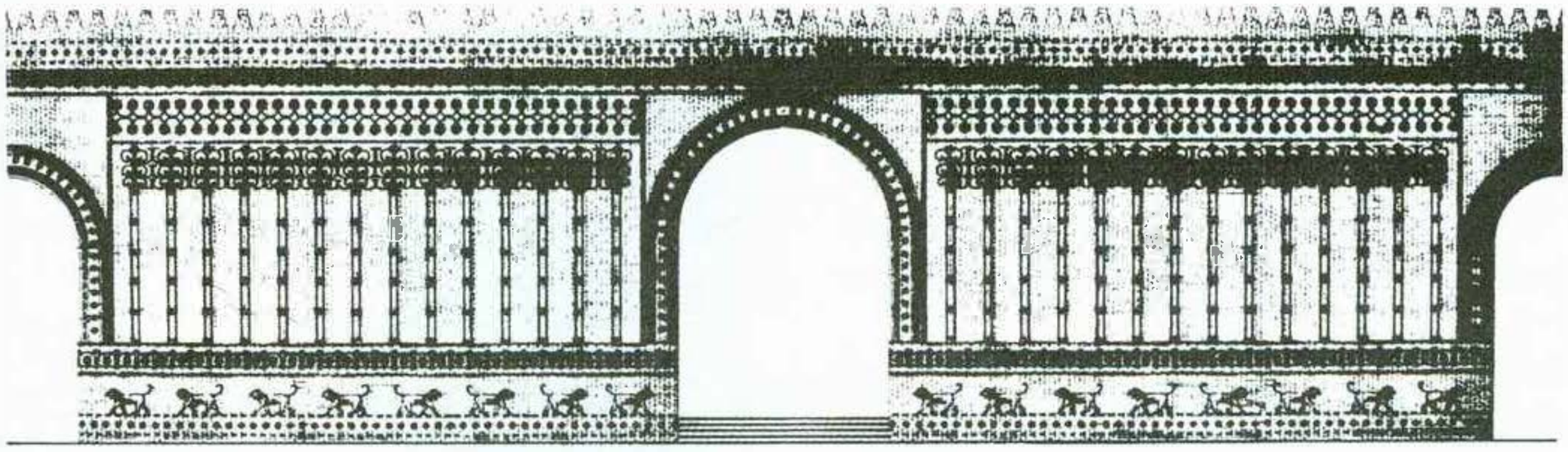
Arriba, reconstrucciones ideales de la Torre (ziqqurratu) de Babel en Babilonia, según diferentes especialistas:
1. Koldewey. 2. Busink.
3. Unger. 4. Andrae. 5. Martiny.
6. Bombart. 7. Moberg.
8. Parrot. 9. Von Soden.
10. Wiseman. Abajo, reconstrucción de la fachada de la Sala del Trono del Palacio de Nabucodonosor II, según E. Heinrich.



8



10



Palacio del norte por la zona septentrional, por una ciudadela de gruesas murallas, llamada *Halsu rabitu*, al oeste, y por el *canal Libil-hegalla* al sur. De planta trapezoidal (322 por 190 m) comprendía cinco grandes patios separados por puertas y corredores rodeados por numerosas estancias a modo de unidades-casa, evaluadas en más de 200 por los excavadores. La entrada, situada al este, sobre la *Vía de las Procesiones*, daba acceso a un alargado vestíbulo, desde el cual se pasaba, sucesivamente, a dos patios. Ambos patios y sus aposentos anejos estaban destinados al personal de guardia y a los servicios administrativos. Por una entrada monumental, situada también al este y decorada con hermosos ladrillos vidriados, se llegaba al patio más importante (60 por 55 m), desde el cual, mediante tres puertas —la central más elevada—, con bóvedas de cañón, se pasaba al Salón del trono (17,50 por 52 m), abovedado y decorado con ladrillos vidriados, que se hallaba sobre la fachada sur del patio. Más al oeste estaba el *primitivo palacio* de Nabopolasar, cerrado en su lado occidental por la ciudadela *Halsu rabitu*, antes citada, con muros de 25 m de espesor, que daba ya al Eufrates.

Mucho más al norte (en lo que hoy es Tell Babil), fuera del núcleo urbano, Nabucodonosor II construyó en medio de jardines y palmerales su *Palacio de verano*, llamado así por la especial disposición de sus muros, dispuestos para proporcionar frescor.

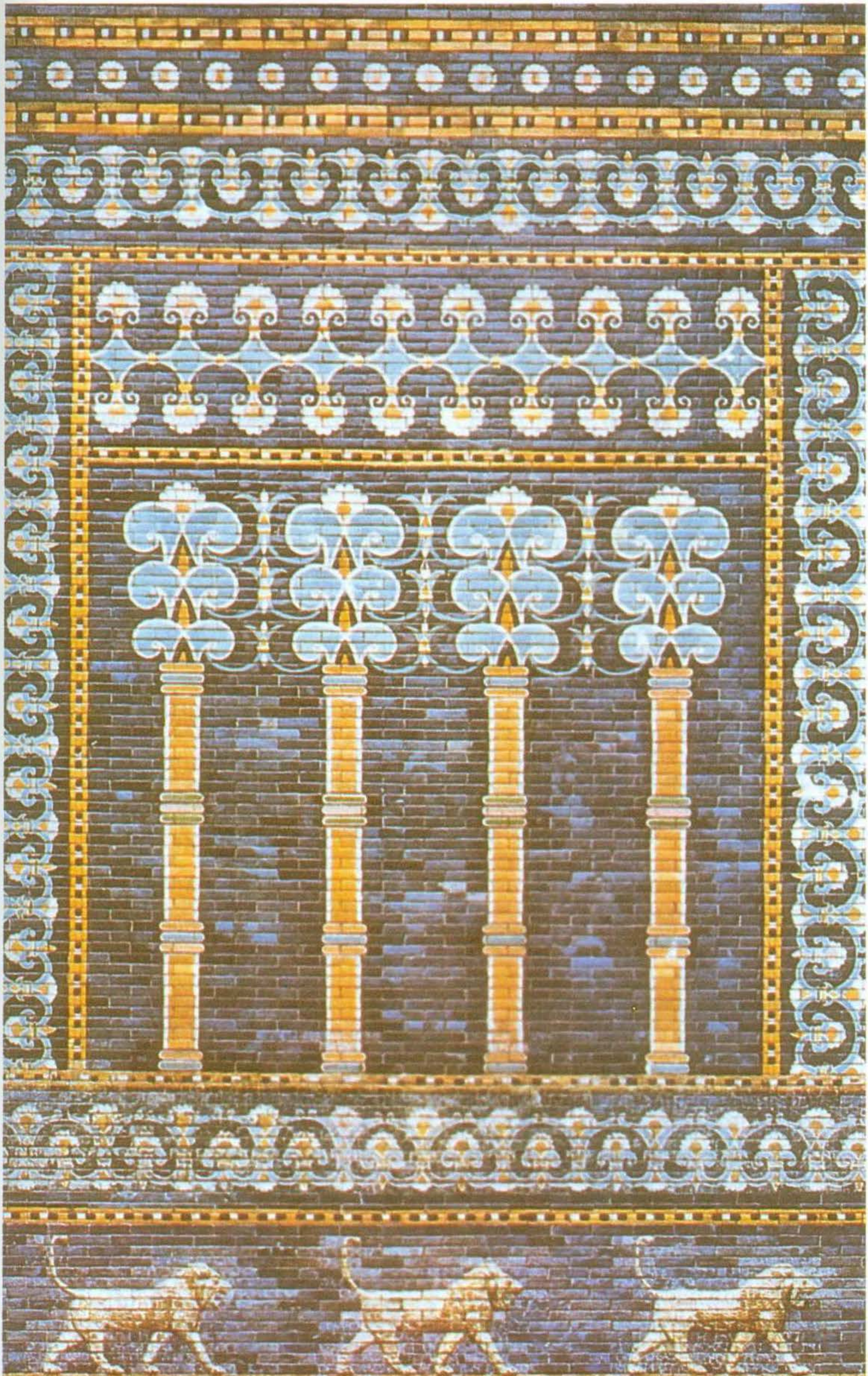
c) Los Jardines colgantes: Una de las siete maravillas del mundo antiguo, según la tradición clásica, fueron los Jardines colgantes de Babilonia, que todavía hoy excitan la admiración y el interés general. La tradición señala que fueron construidos por la famosísima reina Semíramis, aunque un escritor babilonio, Beroso, contemporáneo de Alejandro Magno, los atribuyó a Nabucodonosor II, quien los levantaría para su esposa Amytis, hija del rey medo Astiages, a fin de que no sintiese nostalgia de las montañas de su lejano país, repletas de árboles y flores.

Dado que en el ángulo nordeste del *Palacio del sur* se descubrió una larga estancia (42 por 30 m) con 14 pequeños aposentos (siete por cada lado), perfectamente sólidos y abovedados, con enormes muros paralelos, y también, en una habitación cercana, un tipo insólito de pozo, formado por tres conductos unidos que habrían posibilitado la elevación de agua (noria hidráulica), se pensó que tales estructuras debieron servir como parte de los cimientos de las terrazas de ladrillos de los Jardines colgantes.

Hoy se sostiene, con mejor fundamento, que tales aposentos fueron estancias administrativas (incluso se hallaron en ellas listas con raciones alimentarias para los deportados judíos) y que los Jardines se situaron en el sector noroeste, por el lado occidental del *Palacio del norte* y de la ciudadela *Halsu rabitu*, sobre terrazas de distintos niveles, formando así una verdadera montaña artificial, cubierta de verde arbolado.

d) El puente sobre el Eufrates: También causaba gran admiración, dado el escasísimo número que de este tipo de construcciones existió en Mesopotamia, el puente que franqueaba el río Eufrates a su paso por Babilonia. Tal puente, el más antiguo del mundo, se levantaba sobre ocho pilares de caliza y ladrillo (han aparecido siete), de 9 m de espesor y situados a 9 m de distancia entre sí, totalizando una longitud mínima de 135 m. La forma de los pilares era aquillada a fin de que el agua no hiciera excesiva presión sobre sus bases. A su alrededor, y en cada lado del río, se hallaban malecones y oficinas, propias de un grandioso muelle fluvial, donde radicaba el *karum* o mercado central babilónico. Algunos autores hablan de que la calzada del mismo consistía en unas planchas de cedro y ciprés, colocadas sobre largos troncos de palmeras; otros piensan en unas pasarelas de madera, tendidas de un pilar a otro y que deberían quitarse para permitir el paso de las embarcaciones con mástil alto o para impedir la entrada de indeseables en el corazón de la ciudad. Se trataría, si se acepta esto, de un verdadero puente movible. Fue construido por Nabopola-

Panel en ladrillo vidriado del salón del trono del palacio de Nabucodonosor II en Babilonia (siglos VII-VI a. C.). Museo de Berlín



sar y restaurado por Nabucodonosor II.

Los reyes de la Dinastía caldea (625-538) centraron su actividad arquitectónica también en otras importantes ciudades de su área de dominio. Tales actividades estaban motivadas ante todo por razones religiosas, pero también por el gran interés personal que sintieron por la historia del pasado mesopotámico y por la recuperación de antiguos objetos artísticos, que recogieron y atesoraron en sus palacios. Borsippa, Sippar, Kish, Nippur, Uruk, Isin, Larsa y Akkadé (que todavía subsistía), fueron ciudades que conocieron reformas y reconstrucciones arquitectónicas en la etapa neobabilónica.

Por falta de espacio, lamentablemente, no podemos entrar en una enumeración pormenorizada; pero a modo de botón de muestra sírvanos recordar la magnífica *ziqqurratu* que se levantó en Borsippa (hoy Birsh Nimrud), muy cerca de Babilonia, creída durante muchísimo tiempo como la verdadera Torre de Babel. Dicha torre escalonada, construida por Nabucodonosor II, y llamada *Eurmeiminanki* (Casa de los siete conductores del cielo y de la tierra), junto al majestuoso Ezida (el templo de Nabu), de la que todavía subsisten 47 m de altura, competía en belleza con la propia Etemenanki de Babilonia.

La escultura neobabilónica: pobreza en ejemplares

La pobreza de la escultura que se elaboró entre el final de la Dinastía cassita y el advenimiento de la Dinastía caldea confirma la debilidad política y económica de Babilonia durante los siglos de las invasiones arameas y del dominio asirio. Asimismo, con los reyes neobabilónicos tampoco la escultura de bulto redondo representó nada significativo, pues sus responsables se decantaron más por la arquitectura que por las restantes artes.

La escultura de esta etapa caldea ha proporcionado muy pocos ejemplares y todos de regular calidad (dos pequeñas *cabezas de dioses* en terracota y una *cabeza femenina* de marfil). Algo superior a estas obras es la *mujer desnuda de Nippur* (11 cm; Museo de Iraq), de equilibradas proporciones y agradable modelado, muy parecida a otra *estatuilla* que coronaba un alfiler de oro, hallado en Ur.

Donde la plástica neobabilónica alcanzó niveles de calidad media fue en la *representación de animales,* que se realizaron en barro y en piedras duras. El barro, al posibilitar mayor libertad expresiva, permitió un modelado más preciso, más naturalista, como podemos ver en la *leona de Uruk* (17 cm; Museo de Iraq), representada en el momento de lanzarse contra su presa; en cambio, una *figurita de dromedario,* hallada en Nippur, es totalmente inexpresiva, de tosca factura.

La piedra, lógicamente, ofrecía mayores dificultades técnicas, como podemos observar en el famosísimo *león de Babilonia* (1,95 m de altura; 2,60 m de longitud), que se encontró en lo que fue Museo de Antigüedades del Palacio de Nabucodonosor II, y hoy expuesta *in situ.* Tal felino, que ataca a un hombre que yace entre sus garras, apenas está esbozado, pues el lapidario lo trabajó a golpes de cincel en grandes planos. Algunos autores piensan que esta grandiosa escultura tuvo un revestimiento metálico o bien pictórico sobre alma de barro o betún. La pieza basáltica en que está tallado procede de Siria del Norte, hecho que cuestiona si se labró en dicha zona y fue llevada como botín al palacio de Nabucodonosor II, o bien se trajo el bloque a Babilonia y allí fue modelado. Los expertos afirman que la talla es siria, de estilo neohitita, fechable entre los siglos IX y VIII, si se compara con otros *dos leones de basalto* hallados en Hama (Siria).

Debemos señalar, finalmente, los numerosos fragmentos de basalto, hallados sobre todo en Babilonia, que representan *leones y toros,* figuras pertenecientes a botines de guerra.

El relieve neobabilónico: estelas, kudurru, placas

De muchísima mayor calidad técnica que la escultura de bulto redondo fue el relieve que se elaboró durante las tres

últimas Dinastías babilónicas, aunque dispongamos sólo de unos pocos ejemplares para poder evaluarlo.

Entre las escasas piezas llegadas —en claro contraste con la abundancia de relieves asirios—, destaca una *inscripción fundacional* de Nabu-apla-iddina (888-855), el restaurador material de los destrozos causados por los ataques de suteos y arameos a comienzos del siglo IX. De tal inscripción, hallada en Sippar y hoy en el Museo Británico, interesa el pequeño relieve (18 por 9,8 cm) que decora su parte superior, en el que aparece Shamash entronizado en su capilla y ante él el rey babilonio, un sacerdote y la diosa Aya. La escena está tratada con evidentes arcaísmos plásticos (vestidos, emblemas, técnica de la labra) y temáticos (escena de presentación, trono con relieves de hombres-toro), aunque la composición habla ya de una nueva época.

De este período han llegado bastantes *kudurru*, en diferentes estados de conservación. De ellos son de interés por sus relieves el de Marduk-nadin-akhkhe (1097-1081), de la II Dinastía de Isin, de caliza negra (61 cm; Museo Británico), en el que aparece dicho rey tocado con alto gorro cilíndrico y armado con arco y flecha; el de Marduk-zakir-shumi I (854-819), en caliza (33 cm; Museo del Louvre), en donde se figura a tal rey y a un escriba, ambos casi a igual tamaño, y los símbolos de seis dioses; y el de Marduk-apla-iddina II (721-710), en mármol (46 cm; Museo de Berlín), con el mejor relieve de toda la época, en el cual se ve al rey caldeo (a mayor tamaño) en el acto de donar unas tierras a uno de sus súbditos, escena puesta bajo la protección de cuatro divinidades, cuyos símbolos, siguiendo la iconografía cassita, coronan la parte superior del mojón.

Debemos aludir, también, a dos *estelas de piedra*, en muy mal estado, de Nabónido, el último soberano de Babilonia. Ambas son de forma rectangular, ovaladas por su parte superior y presentan sobre un fondo liso la solitaria figura del rey, vestido con larga túnica y tocado con alta y puntiaguda tiara, cogiendo en su mano izquierda un torneado báculo, mientras que la derecha la sube en gesto de adoración hacia los tres símbolos divinos puestos en la parte superior. Quizás la más interesante sea la que está intacta, hallada en Harrán y conservada en el actual museo turco de Urfa.

Finalmente, hay que recoger un fragmento (40 cm de altura) con un *relieve inacabado* sobre piedra (hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York), y creído de época neobabilónica, en el que se representa a la diosa Ishtar de perfil sobre su animal sagrado, el león.

De muchísima menor calidad fueron las *plaquitas de terracota* con relieves de amplia temática (mujeres desnudas amamantando a niños, diosas con el vaso manante, dioses, reyes, *mushhushshu* de Marduk, etc.), elaboradas en serie. Han aparecido sobre todo en Babilonia, aunque la más interesante sea una de Nippur que *representa a un rey babilonio* del siglo VII, con bastón de borlas, tiara puntiaguda y armado de espada.

La glíptica: variedad de temas

La glíptica neobabilónica, a tenor de lo que se conoce, hubo de buscar al comienzo su fuente de inspiración en los sellos cilíndricos asirios del siglo IX más que en los relieves de producción local o en los sellos paleobabilónicos y mesobabilónicos. Su temática, tras unos tanteos iniciales, con figuras estilizadas de animales, se decantó luego por las escenas de lucha de un héroe contra uno o dos animales. Junto a estos ejemplares, los hubo también de creación típicamente neobabilónica, con figuras tocadas con altas tiaras y diademas con cornamenta o con duplicidad de divinidades con pares de alas de idéntica longitud (en el caso asirio las alas inferiores eran, como vimos, más cortas).

Poco a poco, las tallas se hicieron más dinámicas e incluso se llegó a superar la calidad de los sellos asirios coetáneos. Otros, dentro de escenas estáticas, presentaban también gran agilidad plástica, como son algunos sellos cilíndricos del Museo Británico, donde se figuran a sacerdotes de rapada cabeza oficiando ante altares con símbolos divinos.

La reutilización de ejemplares más antiguos siguió siendo práctica usual;

gracias a ella nos ha llegado el magnífico y gran cilindro-sello de lapislázuli (12,5 por 3,2 cm), del siglo IX, con la imagen del dios Adad, y que fue aprovechado por Assarhaddon (680-669), rey de Asiria y de Babilonia, quien le añadió una inscripción personal y lo dedicó a Marduk.

Dentro de la glíptica neobabilónica hay que aludir, finalmente, a un cilindro ornamental (un *kunukku)*, hoy en el Museo de Berlín, que presenta grabada finamente la imagen del dios Marduk, tocado con alta tiara cilíndrica y vestido con lujosos ropajes, de pie, junto a su animal sagrado, el dragón. Este extraordinario ejemplar, tallado en lapislázuli (19 por 3,5 cm), dedicado por Marduk-zakir-shumi I (854-819) al dios de Babilonia, según dice su inscripción, estuvo montado en oro y adornó el cuello de la estatua de tal divinidad.

Metalistería y orfebrería

Sabemos por los textos neobabilónicos que los templos y los palacios se embellecieron con generosa abundancia de oro, plata, bronce y cobre, así como con las más diversas piedras preciosas. Los textos dicen también que *las estatuas de culto de Marduk y las de los dioses más importantes* del panteón, venerados en el Esagila, *estaban fundidas en oro puro* y enriquecidas con incrustaciones de marfil y abundante pedrería. Incluso que el pueblo, en agradecimiento a Nabucodonosor II, levantó a tal rey una estatua de oro macizo de más de cuatro toneladas de peso...

Una y otra vez, los textos hablan de las fabulosas riquezas de las capillas, construidas con ricas maderas y adornadas con metales nobles y en algún caso revestidas, incluso, con láminas de oro puro. Lo mismo dicen del mobiliario: tronos, mesas, lechos de los dioses, confeccionados en exóticas maderas y ricos metales.

La abundancia de éstos posibilitó, además, que las ocho puertas de Babilonia estuvieran recubiertas con gruesas láminas de bronce, así como las de los templos y palacios, aunque en éstas el broncíneo metal se realzó con chapados de oro, plata y adornos de cobre.

De toda esa riqueza, que confirma la existencia de expertos metalistas y orfebres, nada ha llegado, salvo unas cuantas piezas totalmente insignificantes: una cabeza de bronce del *dragón de Marduk* (15 cm; Museo del Louvre), una *plaquita de oro* repujado con la decoración de un templo de época de Nabopolasar, y algunos *collares* con cuentas de oro y piedras de los Museos del Louvre, Berlín e Iraq.

A modo de colofón

Babilonia, la ciudad varias veces resurgida de sus ruinas, con los nuevos señores, los persas, conoció todavía pálidos días de esplendor artístico. Tomada, finalmente, por Alejandro Magno, sería el macedonio quien la reconstruiría, haciendo de ella su capital de Oriente; sin embargo, la pronta muerte de aquél, en el año 323, cortó en seco la historia de la Babilonia monumental y artística de la nueva fase helenística. Paulatinamente, la ciudad quedó abandonada a su suerte, convirtiéndose en un campo de polvo y olvido... Con ello la Historia del Arte mesopotámico había finalizado.

Bibliografía

G. Annequin, *Los tesoros de Babilonia*, Barcelona, 1975. T. Baqir, *Tell Harmal*, Bagdag, 1959. T. Baqir, *Babylon and Borsippa*, Bagdad, 1959. R. Koldewey, *Das wiedererstehende Babylon*, Leipzig, 1925. A. Moortgat, *Die Kunst des Alten Mesopotamien, II. Babylon und Assur*, Colonia, 1985. A. Parrot, *Mission archéologique de Mari (II, 1). Le Palais. Architecture. (II, 2). Le Palais. Peintures murales.* París, 1958. A. Parrot, *Ziggurats et Tour de Babel*, París, 1949. A. Parrot, *La Torre de Babel*, Barcelona, 1962. O. E. Raun, *Herodotu's Description of Babylon*, Copenhague, 1942. U. Seidl, *Die Babylonischen kudurru-Reliefs*, Gotinga, 1989. F. Wetzel, F. H. Weissbach, *Das Hauptheiligtum des Marduk in Babylon, Esagila und Etemenanki*, Berlín, 1957. D. J. Wiseman, *Nebuchadrezzar and Babylon*, Oxford, 1983.

Obras clave del Arte Mesopotámico

Por Federico Lara Peinado
Profesor Titular de Historia Antigua.
Universidad Complutense de Madrid

1. Plantas de los templos C y D del Eanna

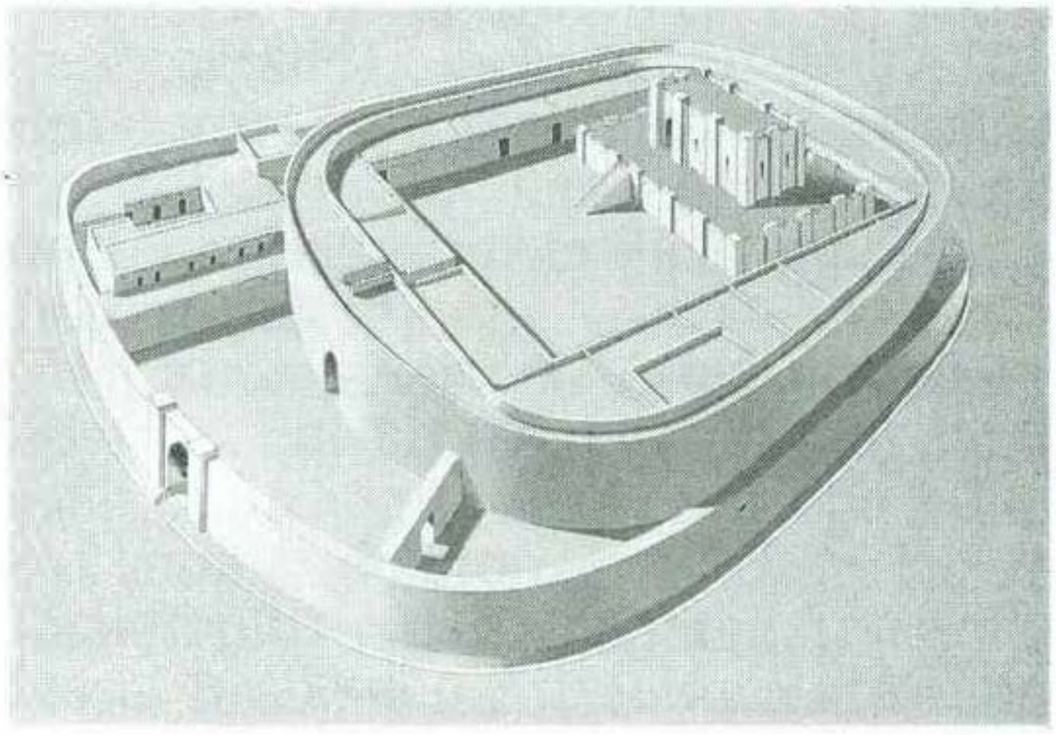
Epoca de Uruk (hacia 3200-3100). Dimensiones: 56 × 22 m y 50 × 81 m, respectivamente. Ladrillos y piedra caliza. Ruinas in situ. *(Según H. J. Lenzen).*

En el monumental conjunto cultual del Eanna de Uruk, dedicado a la diosa Inanna, se construyeron en el nivel IV nuevos templos sobre los restos de otros anteriores. El Templo C (a la izquierda), con planta en forma de T, verdadera innovación para la época, presentaba techumbre únicamente en la nave central y en la cella. El Templo D, también con la misma disposición en su planta, tenía gruesos muros que albergaban numerosas capillas y nichos.

2. Templo ovalado de Khafadye

Epoca Dinástica Arcaica II-III (hacia 2700-2400). Recinto exterior, 103 × 74 m. Ladrillos y otros materiales. Ruinas in situ *(antigua Tutub, hoy Khafadye). (Según H. D. Darby).*

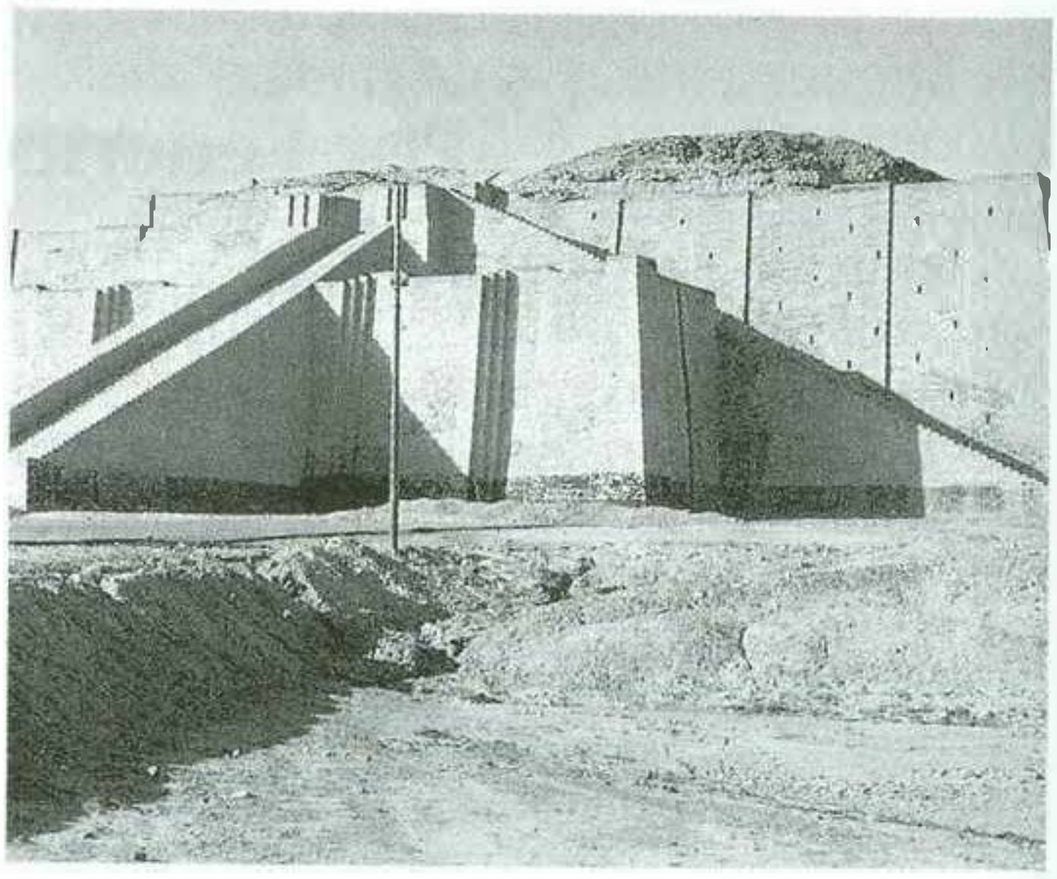
Las nuevas circunstancias sociopolíticas condicionaron la protección de los templos sumerios con fuertes murallas, uno de cuyos ejemplos lo constituye el magnífico templo de Tutub (hoy Khafadye), asentado sobre dos terrazas de planta oval reciamente fortificadas. Sobre un alto podio se levantaba un templo de planta rectangular, hoy totalmente perdido, y en torno al cual se construyó un gran complejo religioso y económico.



3. Restos de la ziqqurratu de Ur

Epoca neosumeria (2112-2095). 62,50 × 43 m. Altura, 16,70 m. Adobes y ladrillos. Restos in situ *(Tell Muqqayar).*

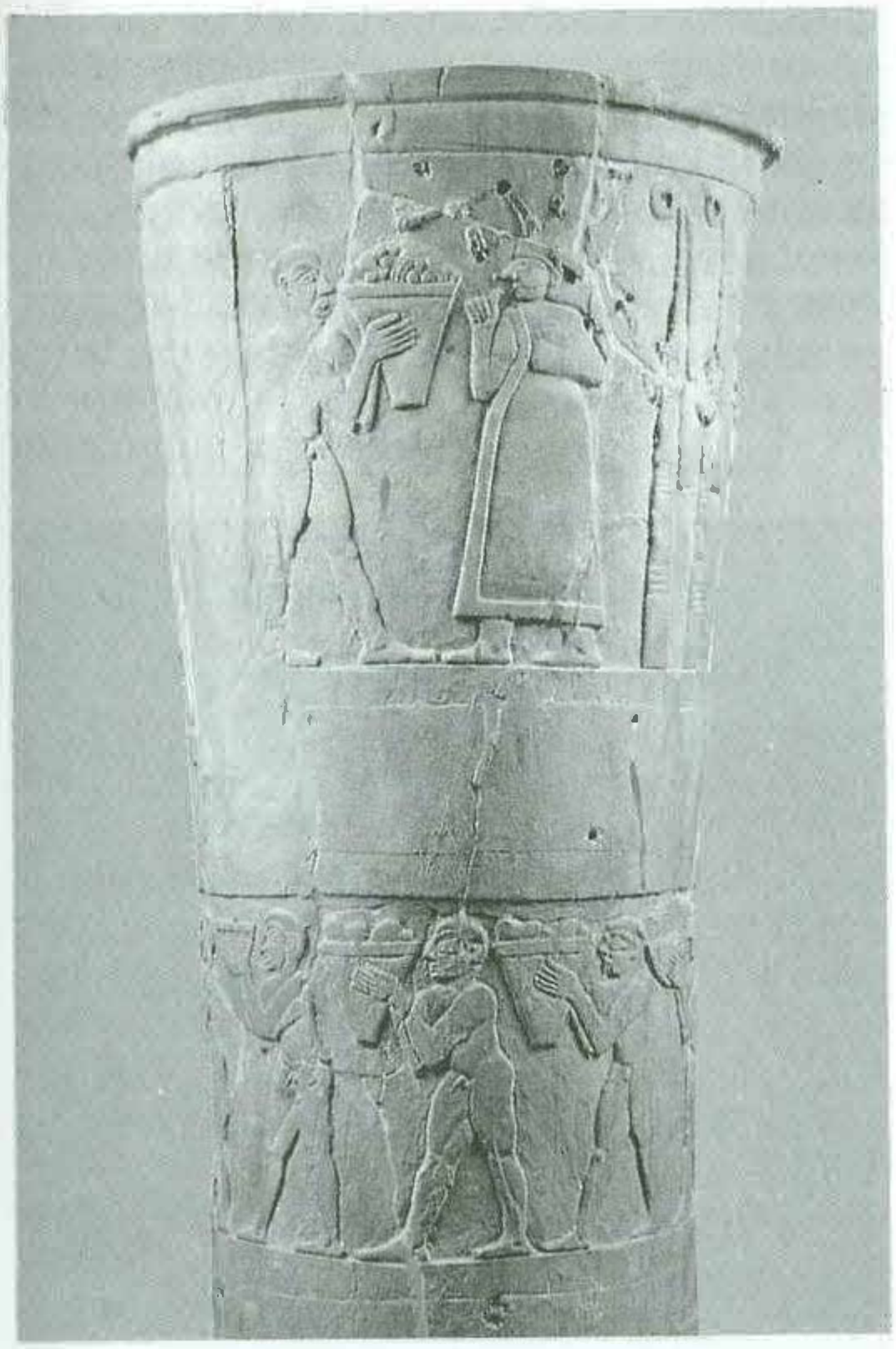
El primer rey de la III dinastía de Ur, Ur-Nammu, ordenó la remodelación del barrio real y religioso de Ur, siendo una de las novedades más importantes la construcción de la torre escalonada *(ziqqurratu)*, denominada *Etemenniguru* (Casa cuya alta terraza inspira terror) que dedicó al dios Luna (Nanna o Sin). Es de planta rectangular y de tres pisos de altura, a los que se accedía por otras tantas escalinatas. Hoy día puede verse su primera terraza totalmente restaurada.



4. Vaso de Warka

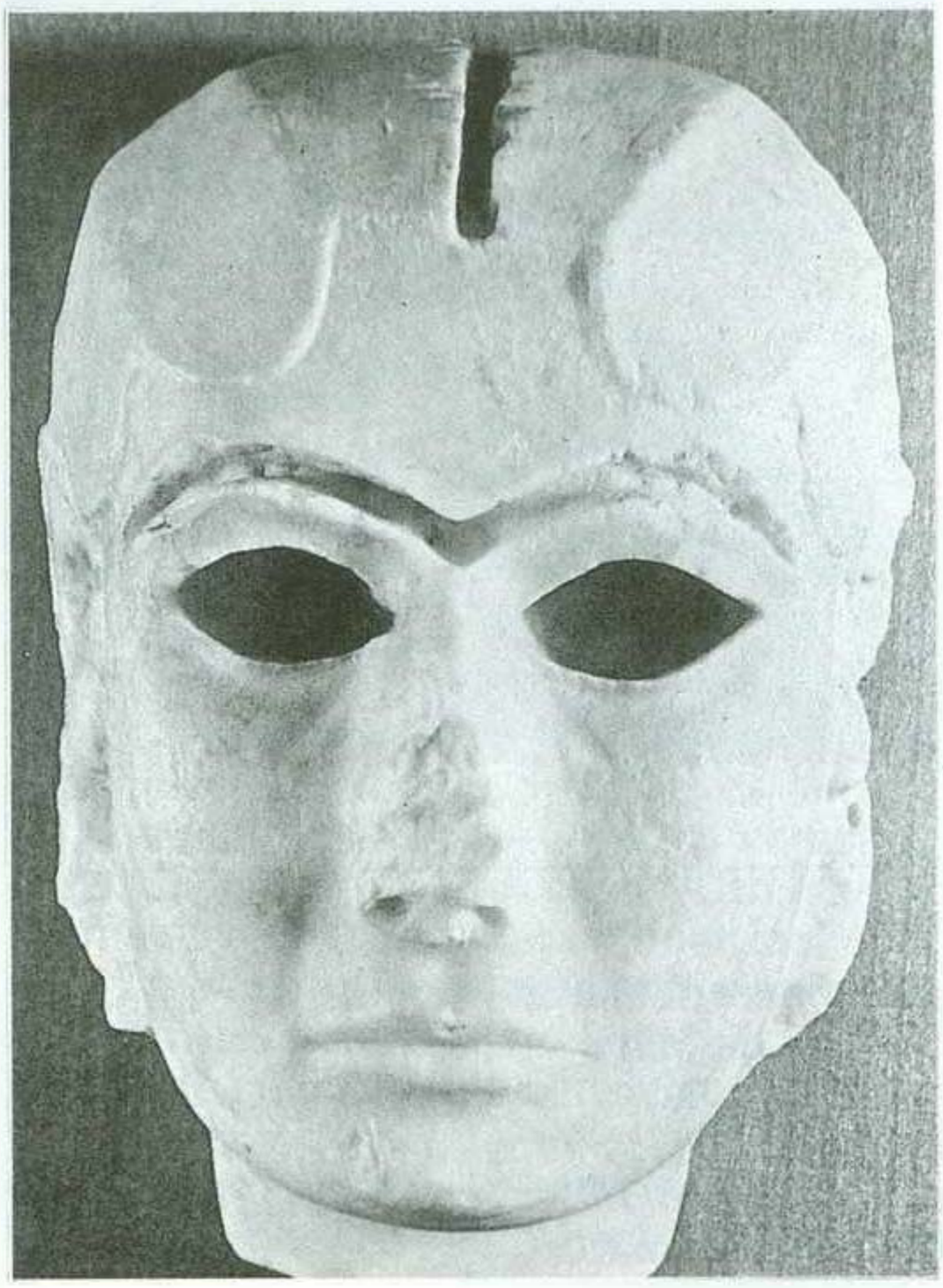
Epoca de Jemdet Nasr (3150-2900). Altura, 92 cm (en su origen más de 1 m). Alabastro. Uruk (hoy Warka). Bagdad, Museo de Iraq.

El vaso de Warka, hallado en el complejo religioso del Eanna de Uruk (nivel IIIa-II), constituye una de las grandes obras del relieve sumerio. De estructura cilíndrica, presenta en sus cuatro fajas decoradas y en relieve muy plano una procesión alusiva a una de las ceremonias del año nuevo: la ofrenda de las primicias agrícola-ganaderas a la diosa Inanna, que aparece en la faja superior rodeada de sus símbolos sagrados.



5. Dama de Warka

Epoca de Jemdet Nasr (3150-2900). Altura, 20 cm. Alabastro. Uruk (hoy Warka). Bagdad, Museo de Iraq.

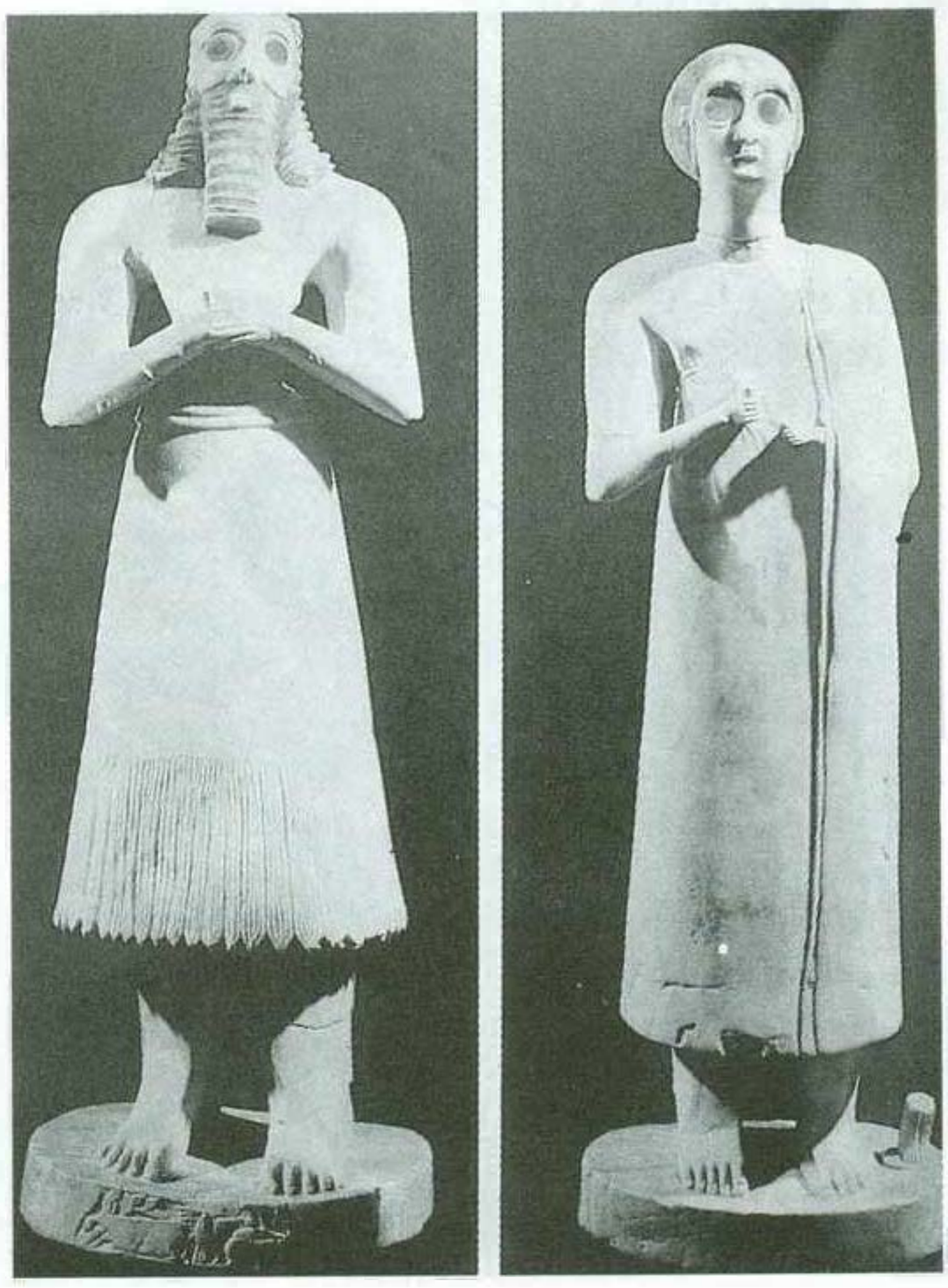


Esta escultura alabastrina (se trata de la parte anterior de una cara femenina) es uno de los más acabados retratos de todos los tiempos y, por supuesto, la obra maestra de la plástica sumeria. El cabello, que iría recubierto probablemente con un tocado de oro, se parte en dos secciones, y los ojos (hoy perdidos) serían de concha, con pupilas quizá de lapislázuli. Se piensa que formaría parte de una estatua de tamaño natural, compuesta de varios materiales (piedra, madera y asfalto). Algunos autores ven en ella el retrato de la diosa Inanna.

6. Estatuas de orantes de Tell Asmar

Epoca Dinástica Arcaica II (27002550). Altura, 72 y 59 cm, respectivamente. Alabastro yesoso. Eshnunna (hoy Tell Asmar). Bagdad, Museo de Iraq.

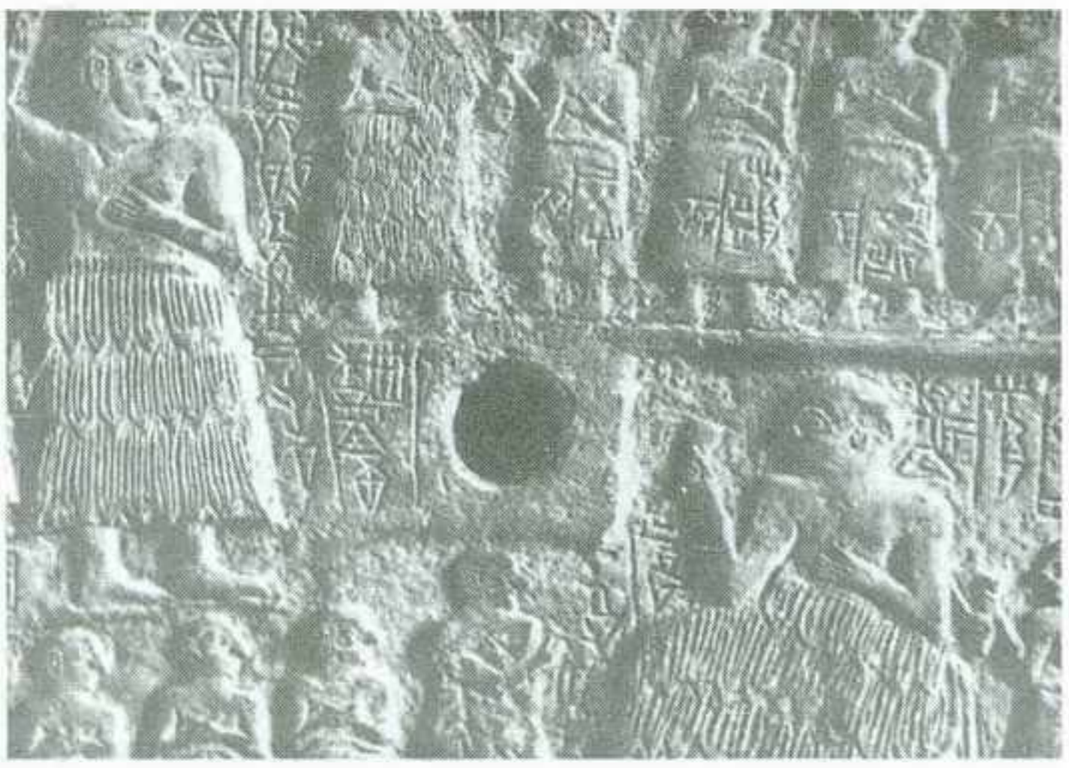
Para escapar a la destrucción fue escondido en el suelo del *Templo cuadrado* del dios Abu de la antigua Eshnunna un lote de esculturas. Las dos mayores representan muy probablemente al príncipe de tal localidad (a mayor tamaño) y a la sacerdotisa principal del templo, participando ambos en alguna ceremonia religiosa (vaso entre las manos) y en actitud de gran atención. Lo más llamativo es el expresionismo de sus rostros a lo que contribuyen los grandes ojos de concha y piedra incrustados, y las formas pesadas de su anatomía.



7. Placa votiva de Urnanshe

Epoca Dinástica Arcaica III (hacia 2494-2465). 47 × 58 cm. Piedra caliza. Girsu (hoy Telloh). París, Museo del Louvre.

En la más importante de las cuatro placas votivas de Umanshe, tal *ensi* de la ciudad de Lagash, aparece representado en dos escenas superpuestas. En la superior porta el cesto de ladrillos para el nuevo templo que va a construir; en la inferior celebra la terminación de tal obra. En ambas escenas aparece junto a algunos miembros de su familia (entre ellos el heredero Akurgal) y de su corte, identificables por los nombres que se recogen en las inscripciones cuneiformes que aparecen en la placa.



8. Placa votiva de Ur

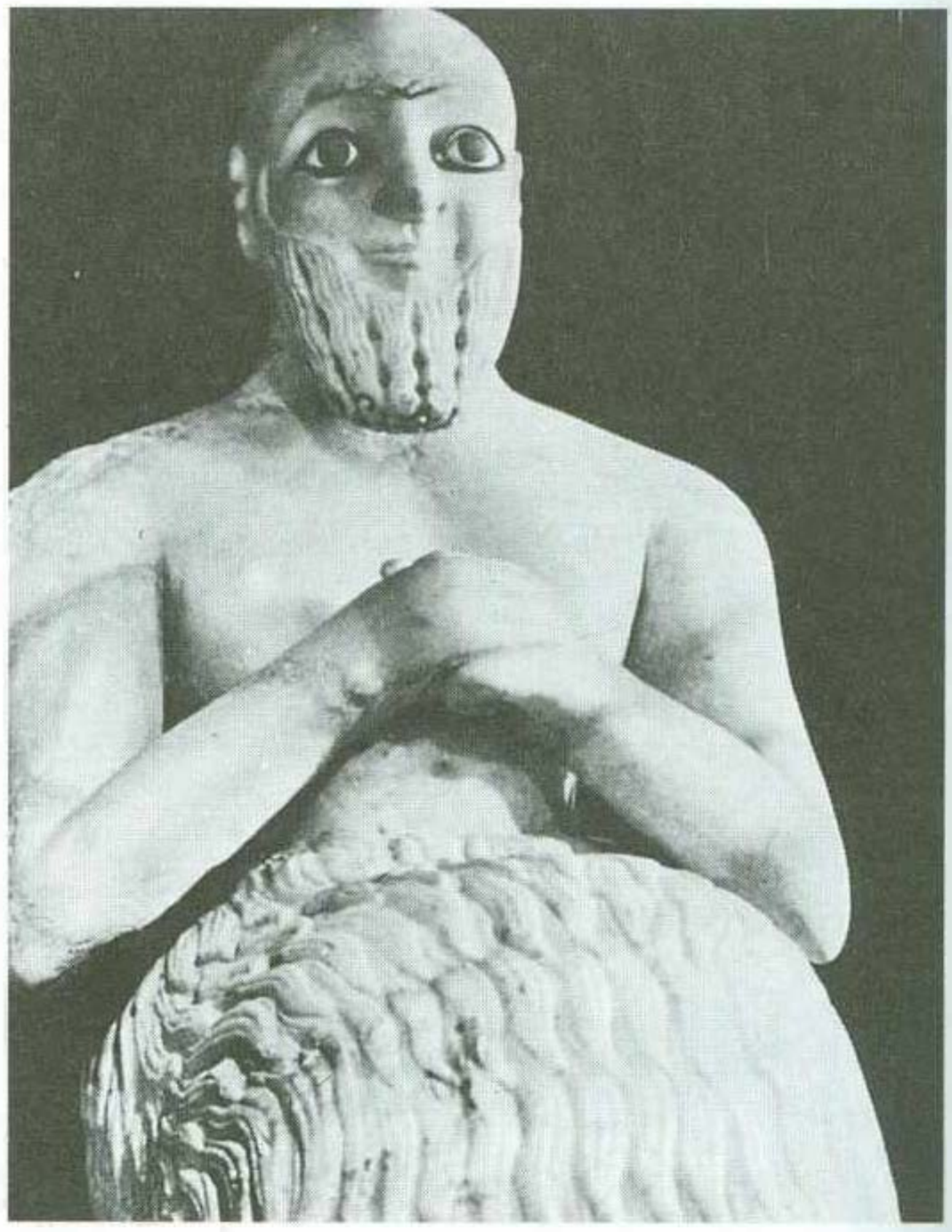
Epoca Dinástica Arcaica III (2550-2340). 22 × 28 cm. Piedra caliza. Ur (hoy Tell Muqqayar). Londres, Museo Británico.

En esta placa votiva, con agujero central, se representa una doble escena cúltica. En el registro superior, ante la estatua del dios Luna (Nanna o Sin), un sacerdote desnudo y ritualmente puro efectúa una libación sobre un altar; en el inferior, otro sacerdote también liba sobre otro altar, situado ante la puerta de un templo. En ambos casos los oficiantes van seguidos de otros personajes, portando en algún caso ofrendas.

9. El intendente Ebih-il de Mari

Epoca Dinástica Arcaica III (2550-2340). 52,5 cm. Alabastro. Templo de Ishtar en Mari (hoy Tell Hariri). París, Museo del Louvre.

Las ruinas del palacio de Mari (Siria) han proporcionado estatuas de notabilísima calidad plástica. Una de ellas es la de Ebih-il, en la que dicho funcionario aparece en forma sedente, con las manos cruzadas delante del pecho y vestido con el típico faldellín sumerio. En general, el rostro es de gran expresividad, a lo que contribuyen los apliques de lapislázuli en los ojos. La estatua fue dedicada a la diosa Ishtar en cumplimiento de un voto.



10. Sacerdotisa del templo de Ninni-Zaza de Mari

Epoca Dinástica Arcaica III (2550-2340). 36 cm. Alabastro. Mari (hoy Tell Hariri). Museo de Damasco, Siria.

También de Mari procede una serie de esculturas que representan a diferentes sacerdotisas. Una de las más importantes es la de la sacerdotisa del pequeño templo presargónico de Ninni-Zaza (una diosa hipóstasis de Ishtar), que se hizo representar sentada sobre alto trono de forma cúbica. La expresividad del rostro le viene dada por el alto tocado dado a sus cabellos *(polos)* y el largo manto que la recubre.

11. Estela de los buitres

Epoca Dinástica Arcaica III (hacia 2450). Altura 1,80 m. Anchura 1,30 m. Piedra caliza. Girsu (hoy Telloh). París, Museo del Louvre.

Esta estela (hoy sólo restan siete fragmentos) es una de las obras capitales del Dinástico Arcaico III sumerio. Sus relieves, lamentablemente mutilados, recogen la campaña de Eannatum de Lagash contra Ush, rey de Umma. En el anverso (cara mitológica) aparece una diosa —muy mutilada— y el dios Ningirsu, asiendo el pájaro Imdugud y la red repleta de enemigos. En el reverso (cara histórica) y dispuestos en franjas aparece entre otras escenas el rey de Lagash al frente de sus tropas, que derrotan al enemigo.

12. Estela de Manishtushu de Akkad

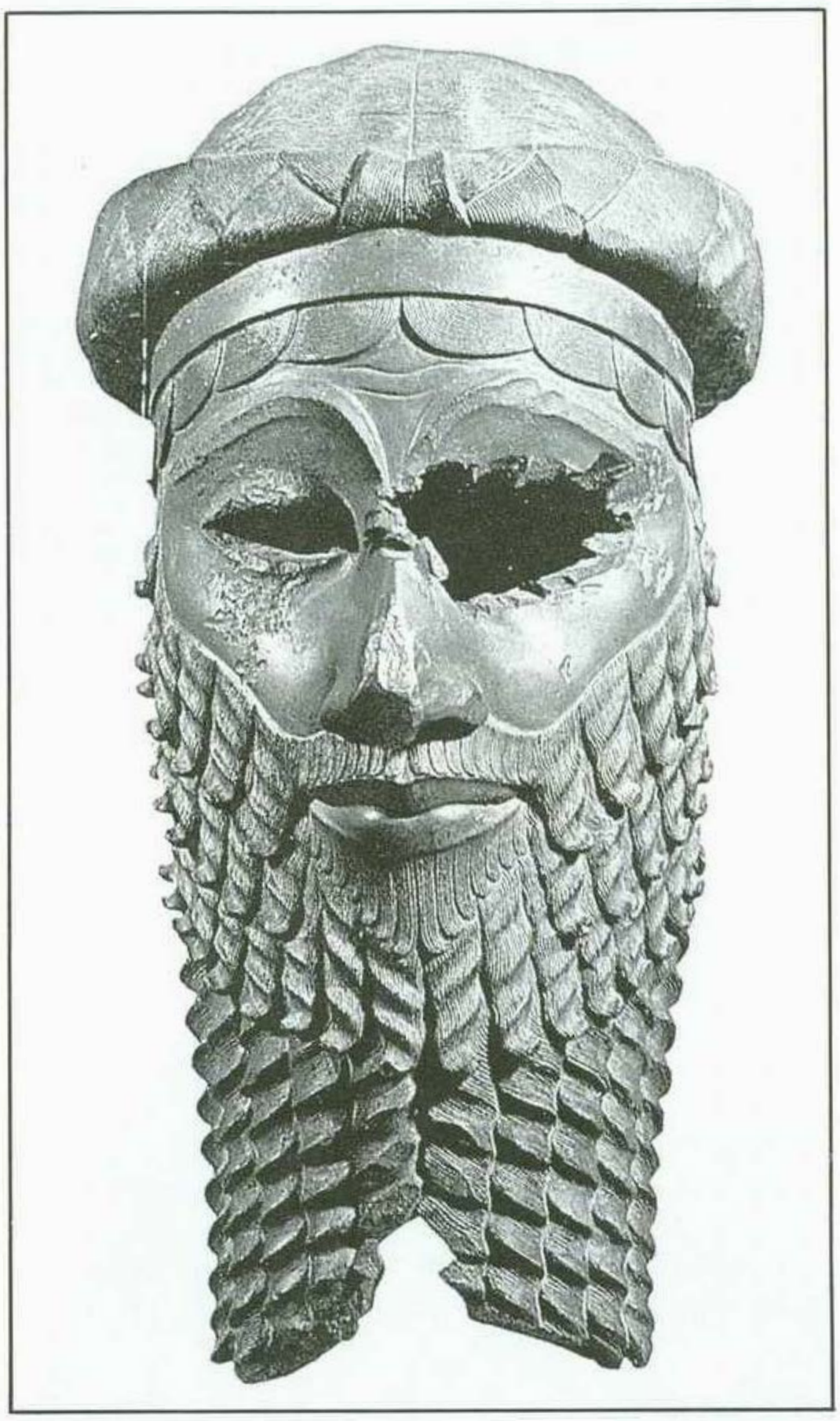
Epoca acadia (2260). Altura del fragmento, 46,2 cm. Diorita. Susa. París, Museo del Louvre.

Fragmento de una estela de victoria acadia, probablemente perteneciente a Manishtushu (2269-2255), en donde se muestra a un soldado acadio armado escoltando a unos prisioneros desnudos. Estos monumentos son una prueba del imperialismo acadio. La obra, asignada por algunos al rey Sargón, fue localizada en Susa (Irán), adonde fue transportada en el siglo XII a. C. por un rey elamita como botín de guerra.

13. Cabeza de rey acadio

Epoca acadia. (¿2250?). Altura, 36,6 cm. Bronce. Nínive. Bagdad, Museo de Iraq.

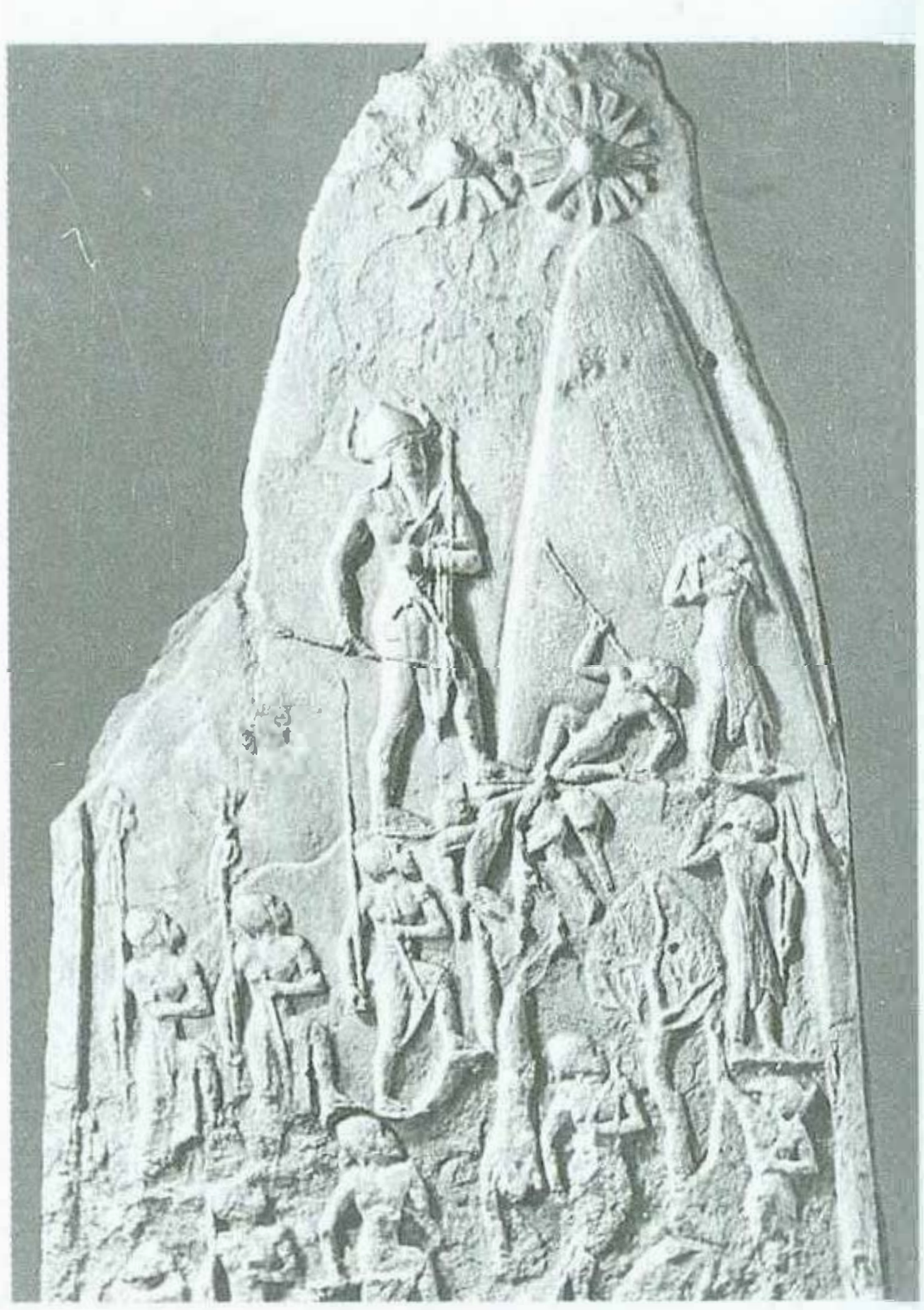
A pesar de las pocas obras que de los semitas acadios se han conservado (recuérdese que la capital imperial Akkadé aún no ha sido descubierta), esta cabeza, trabajada en bronce y de tamaño casi natural, muestra el realismo que sus artistas dieron a sus obras plásticas. La cabeza, creída durante un tiempo retrato de Sargón de Akkad (2334-2279), hoy se atribuye a su nieto Naram-Sin (2254-2218). La perfección de la pieza habla de un gran broncista al servicio de la corte. Por lo que sabemos fue mutilada en la Antigüedad para aprovechar los metales preciosos que tenía incrustados.

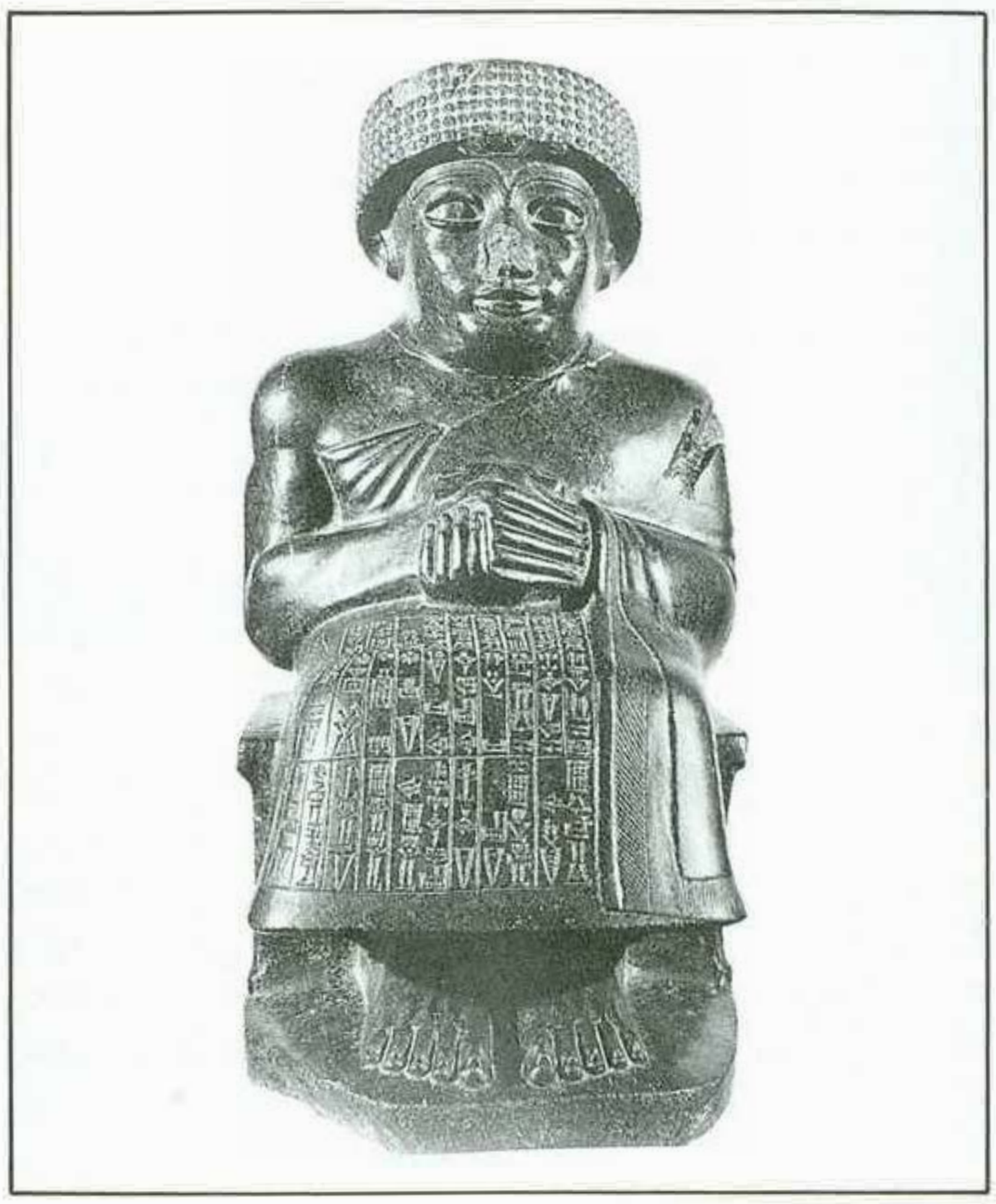


14. Estela de Naram-Sin

Epoca acadia (2250). Altura, 2 m. Anchura, 1,05 m. Piedra arenisca. Susa. París, Museo del Louvre.

Esta estela, levantada en Sippar para la glorificación de Naram-Sin (2254-2218), constituye el apogeo del relieve acadio. En una sola escena se conmemora la victoria del rey y de su ejército sobre los lullubitas, belicoso pueblo de los Zagros. La composición, presidida por tres símbolos divinos (dos parcialmente estropeados), centra su interés en la figura del rey, armado y adornado con la tiara de cuernos, el distintivo de los dioses. Llevada a Susa como botín en el siglo XII a. C. le fue añadida una inscripción elamita, visible a la altura de la montaña del relieve.





15. Gudea sentado

Epoca neosumeria (2130). Altura, 45 cm. Diorita. Girsu (hoy Telloh). París, Museo del Louvre.

Entre la treintena larga de estatuas de Gudea (2141-2122), *ensi* de Lagash, ésta que lo representa sentado y en actitud de reverencia es una de las más divulgadas. Colocada en el templo Eninnu de Girsu y dedicada a su dios Ningishzzida, venía a funcionar como sustituto del propio gobemante para obtener vida etema al hallarse en constante plegaria ante la divinidad. A pesar del reducido canon y de su marcado esquematismo geométrico, la belleza de formas está totalmente conseguida.

16. Estatua de Gudea

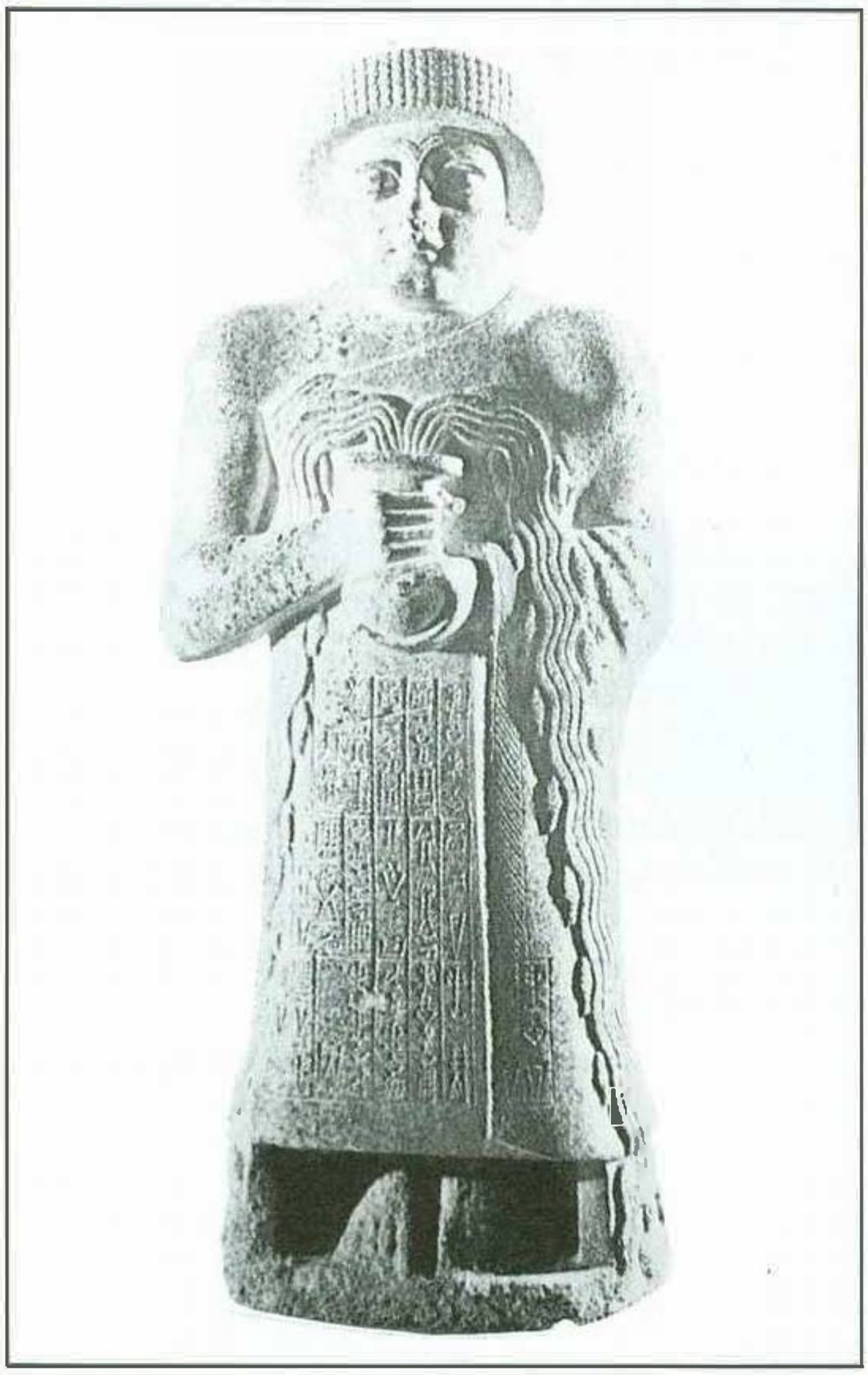
Epoca neosumeria (2130). Altura, 73,6 cm. Diorita. Tell Hamman (Sur de Iraq). Londres, Museo Británico.

Esta estatuilla de Gudea, de estructura cilíndrica, originariamente fue encontrada sin cabeza. Muy pronto se le aplicó otra (también representando al *ensi*) que acopla bastante bien, a pesar de una volumetría un poco mayor en relación con el tronco. En la parte trasera de la estatua hay restos de una incripción con una dedicatoria a la diosa Nanshe por la vida de Gudea. La calidad de la talla y la perfección del modelado hacen de esta obra un buen ejemplar plástico.

17. Estatua de Gudea con el vaso manante

Epoca neosumeria (2130). Altura, 62 cm. Diorita. Girsu (hoy Telloh). París, Museo del Louvre.

En esta otra estatua, Gudea es representado de forma erecta, sosteniendo entre sus manos, delante del pecho, el vaso del cual mana el Agua de la Vida, que se derrama por encima de su túnica, alcanzando incluso el zócalo de la estatua. En la parte frontal lleva una dedicatoria a la diosa Geshtinanna, esposa de Ningishzzida, el dios tutelar de Gudea. En el plano formal la estatua está poco articulada y da sensación de pesadez, a lo que contribuye la carencia de cuello.



18. Toro androcéfalo de Girsu

Epoca neosumeria (2130). Altura, 12 cm. Esteatita. Girsu (hoy Telloh). París, Museo del Louvre.

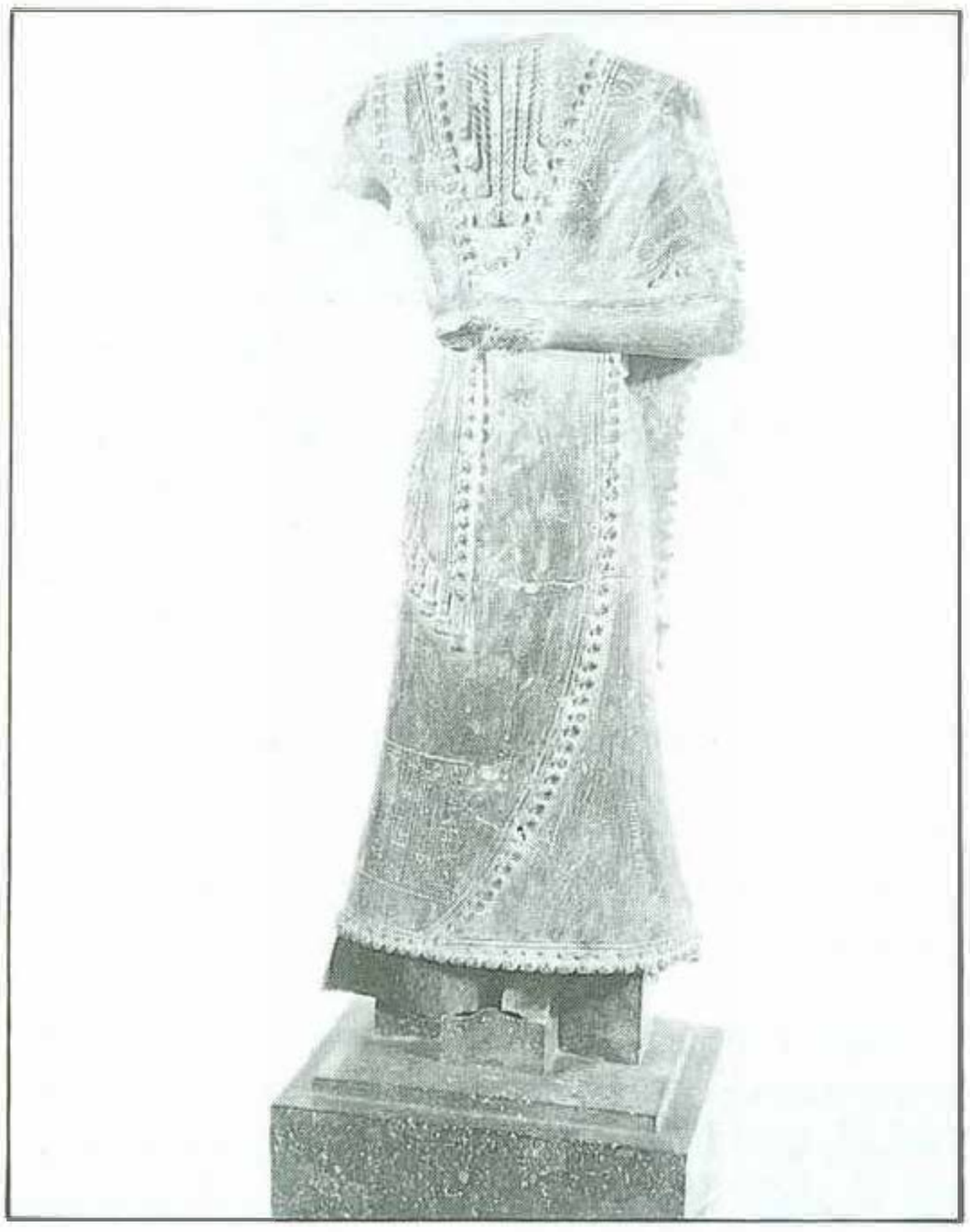
Figura de toro divino (por la tiara de cornamentas) con rostro humano de gran serenidad, que funcionaría como exvoto dedicado al dios Sin, titular de la Luna. El cuerpo

del animal, echado, y el rostro tenían originariamente incrustaciones de metales nobles a modo de manchas estrelladas que simbolizaban al firmamento.

19. Estatuilla de Idi-ilum de Mari

Epoca neosumeria (hacia 2000). Altura, 41 cm. Esteatita. Mari (hoy Tell Hariri). París, Museo del Louvre.

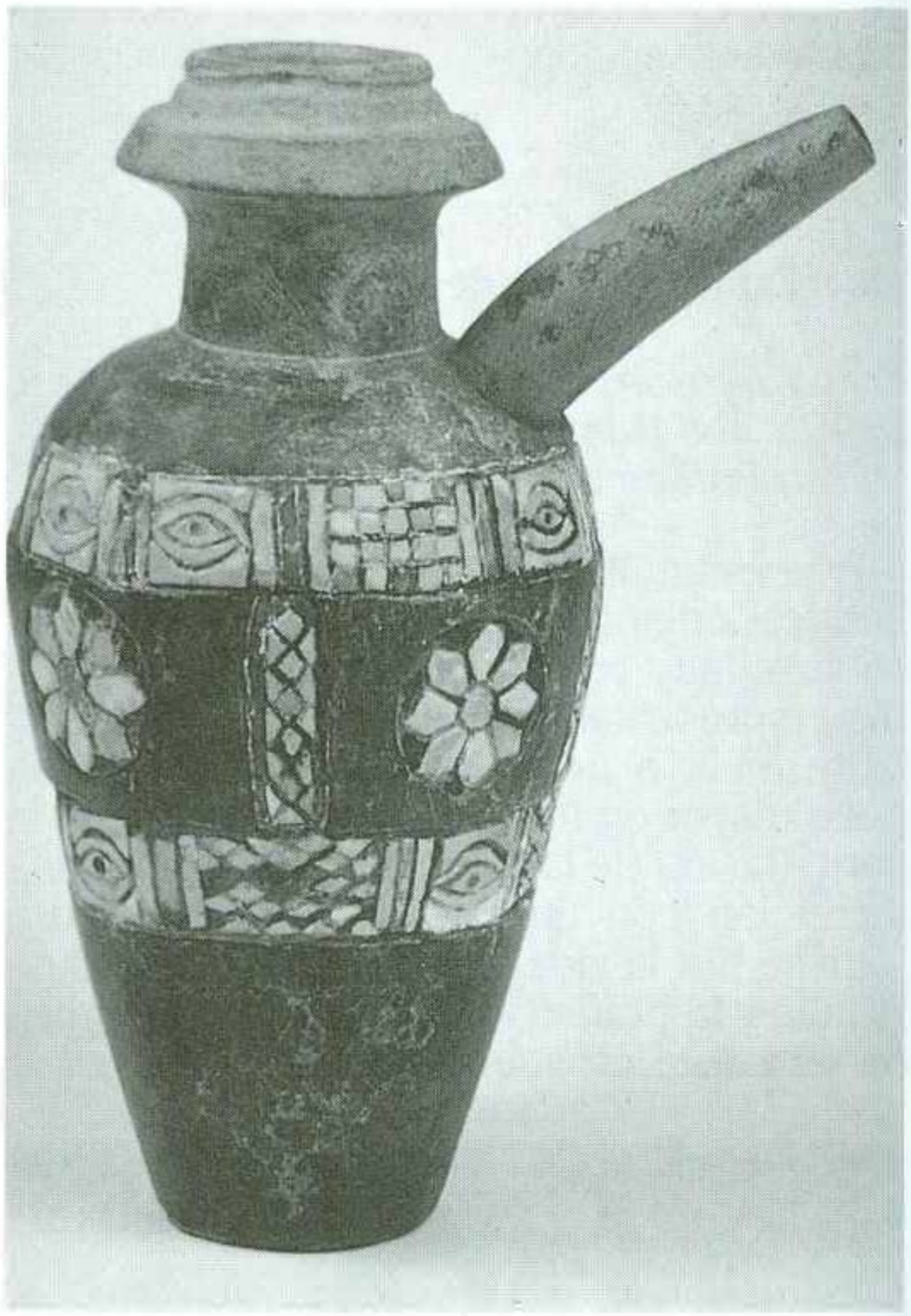
Finamente estilizada, esta estatuilla acéfala del *shakanakku* (gobemador) de Mari Idi-ilum (según señala la inscripción existente en el manto) constituye una prueba de la evolución que sufrió la estatuaria sumeria a finales de su última etapa histórica. La barba, muy alargada y dispuesta en tirabuzones, así como el largo manto de orlas muy decorativas, hacen de esta estatuilla, junto a otra de Puzur-Ishtar, una de las obras maestras de la ciudad de Mari.



20. Vaso de piedra de Warka

Epoca de Jemdet Nasr (3150-2900). Altura, 15 cm. Uruk (hoy Warka). Bagdad, Museo de Iraq.

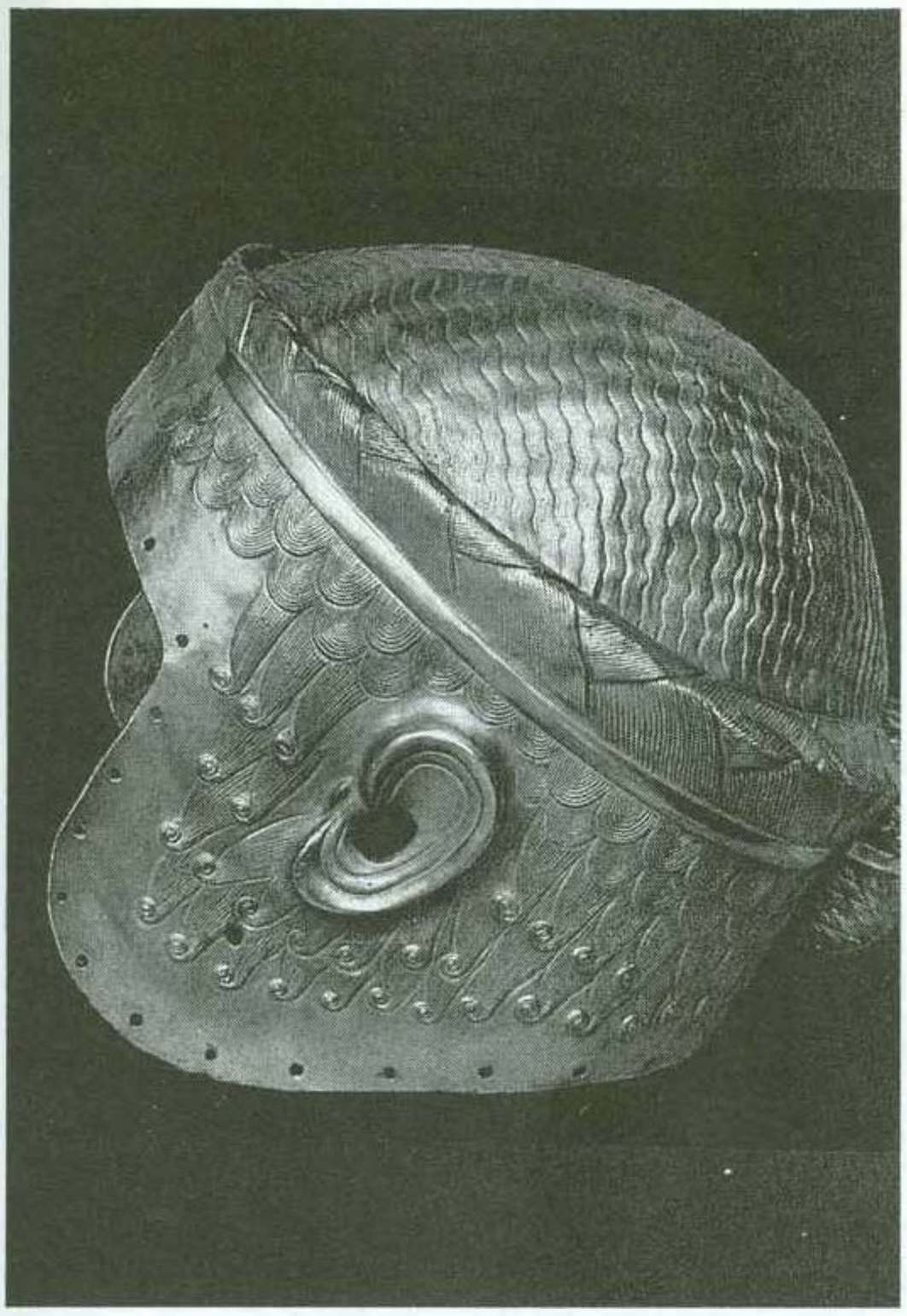
Magnífico vaso para libaciones cultuales fabricado en piedra y ennegrecido con betún. Tal vaso litúrgico está decorado con dos bandas horizontales con incrustaciones de nácar y caliza en forma de pequeñas teselas cuadrangulares o triangulares o bien formando ojos. Las rosetas separadas por líneas verticales de incrustaciones constituyen el motivo central.



21. Casco de Meskalamdug

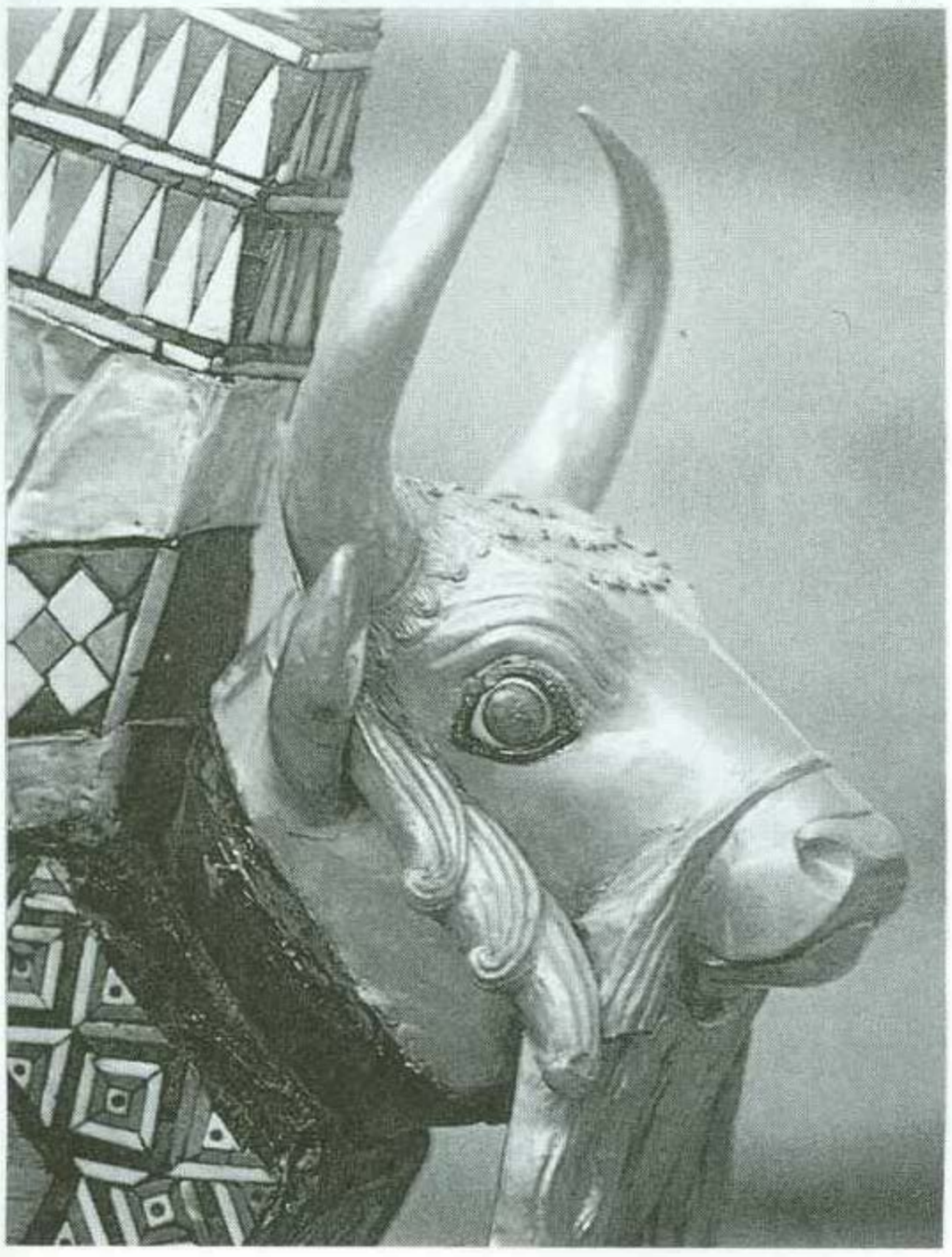
Epoca Dinástica Arcaica III (hacia 2420). Altura, 23 cm. Anchura, 26 cm. Oro de 15 kilates. Necrópolis real de Ur (hoy Tell Muqqayar). Bagdad, Museo de Iraq.

Una de las más fabulosas joyas aparecidas en la necrópolis real de Ur (concretamente en la tumba del pozo PG 755) es el casco fabricado en lámina de oro de Meskalamdug, en el que se remarcan moño, orejas, con orificio para permitir la audición, trenza y bucles, éstos a modo de carrilleras. En realidad, se trata de una fastuosa peluca ceremonial que se aplicó al difunto príncipe en el momento de su sepelio.



22. Particular de un arpa de Ur

Epoca Dinástica Arcaica III (2550-2340). Altura, 1,20 m. Longitud, 1,40 m. Altura del prótomo de toro, 29,5 cm. Oro, nácar y piedras de colores. Necrópolis real de Ur (hoy Tell Muqqayar). Bagdad, Museo de Iraq.

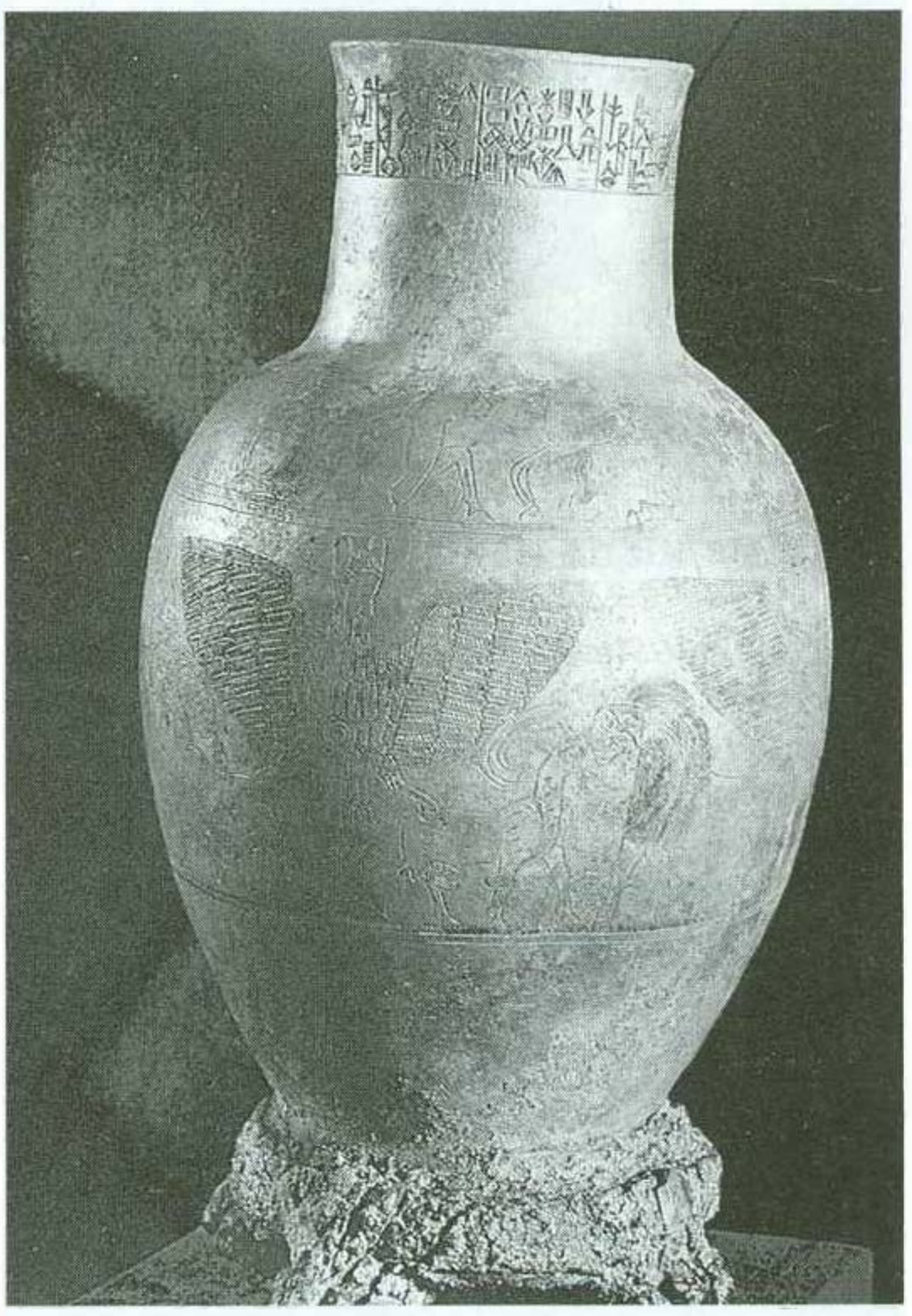


En la fosa PG 1237 del cementerio real de Ur apareció una magnífica arpa en forma de trapecio invertido y omamentada con la cabeza de un toro barbado, hecha en lámina de oro, montada sobre un núcleo de madera y betún, y con ojos de lapislázuli. El significado de este animal en este objeto fue probablemente apotropaico.

23. Vaso de plata de Enmetena

Epoca Dinástica Arcaica III (hacia 2400). Altura, 35 cm. Plata y cobre. Girsu (hoy Telloh). París, Museo del Louvre.

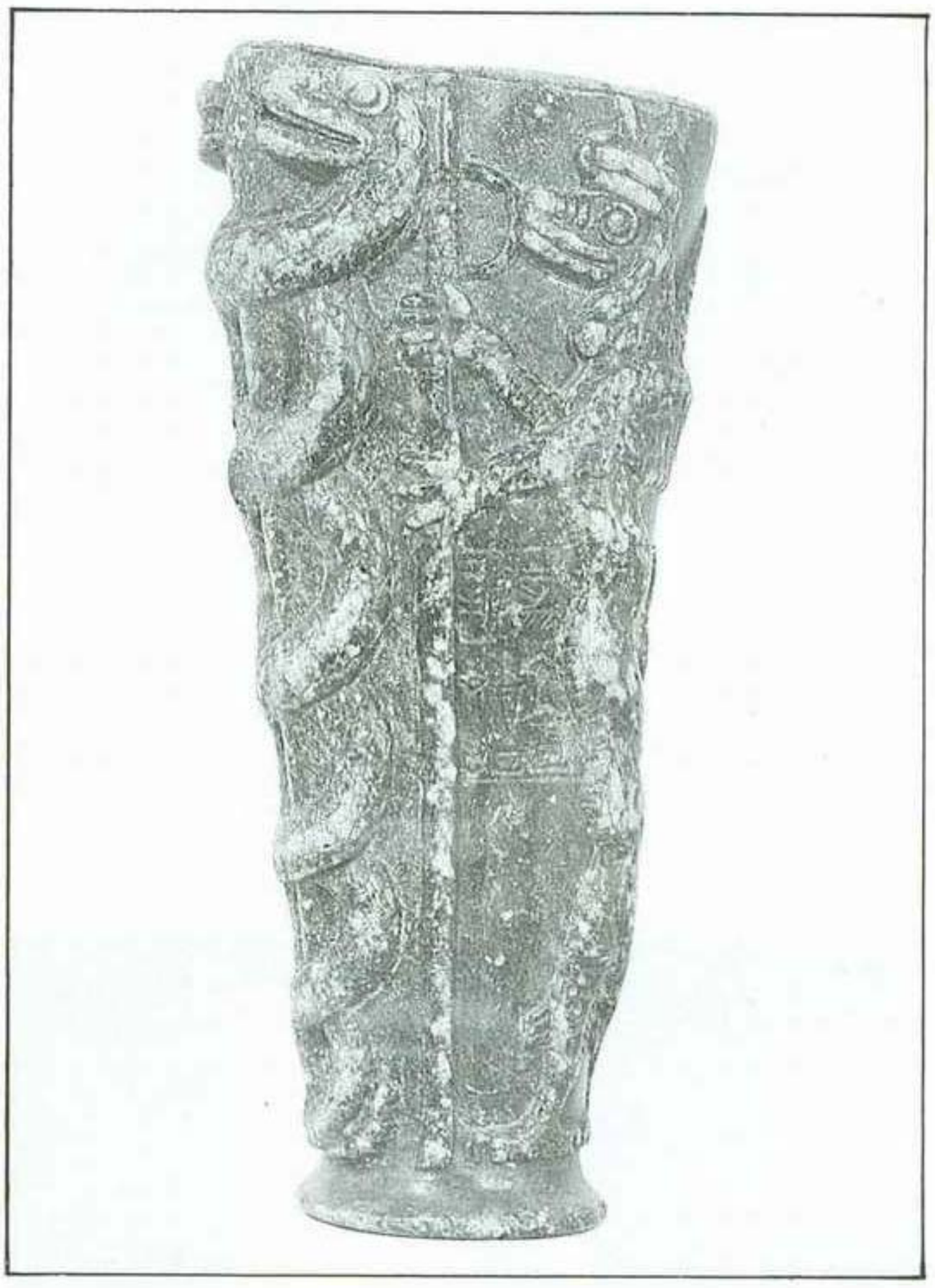
Este vaso ovoidal, de alto cuello y con soporte de cuatro patas de cobre (muy alterado por el óxido), constituye la obra más perfecta de la orfebrería sumeria. Fabricado en plata, presenta un friso con figuras finamente grabadas a buril, entre las que sobresalen cuatro águilas representando a otros tantos Imdugud. Fue regalado por Enmetena (2404-2375) al dios Ningirsu.



24. Vaso de libaciones de Gudea

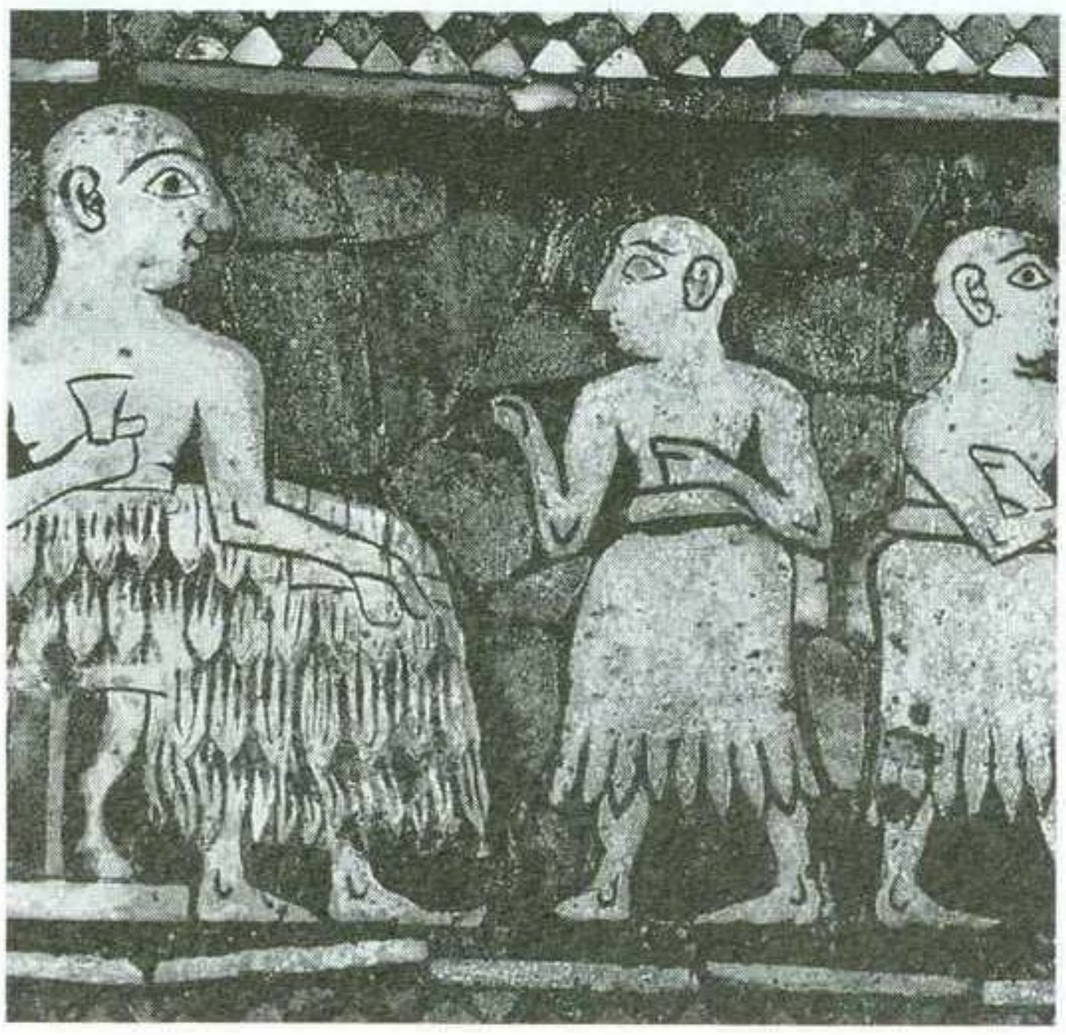
Epoca neosumeria (2141-2122). Altura, 23 cm. Esteatita. Girsu (hoy Telloh). París, Museo del Louvre.

El vaso de libaciones de Gudea, a modo de alargado cubilete, y que dedicó a su dios personal Ningizhzzida, es un extraordinario ejemplar realzado con un relieve formado por dos serpientes entrelazadas, enmarcadas por dos dragones alados armados con largas hachas, seres del mundo del dios tutelar de Gudea.



25. Estandarte de Ur

Epoca Dinástica Arcaica III (hacia 2500). 20,3 × 48,3 cm. Concha, cornalina, lapislázuli y asfalto. Necrópolis real de Ur (hoy Tell Muqqayar). Londres, Museo Británico.

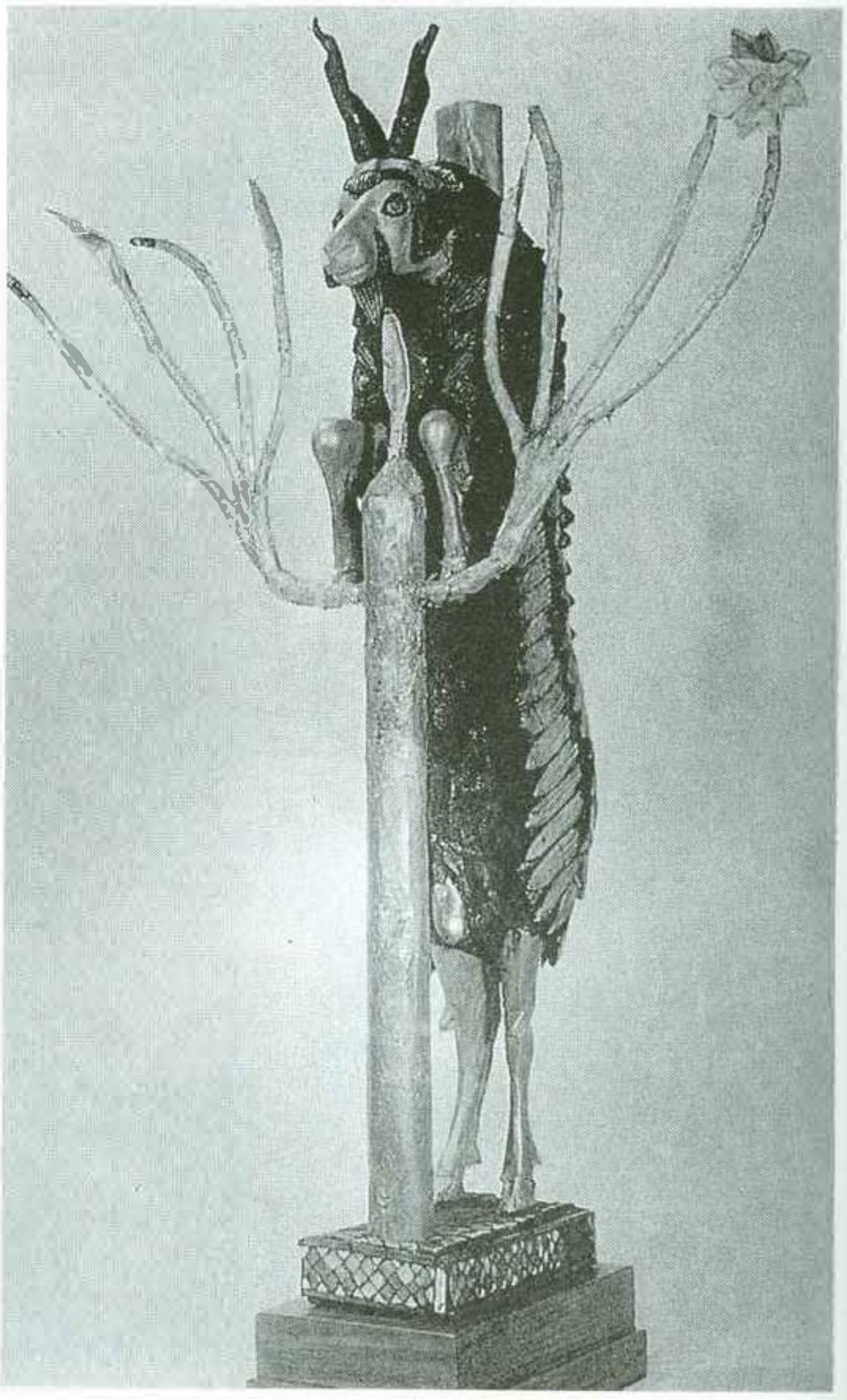


El denominado estandarte de Ur, localizado en la fosa PG 779 del cementerio real de tal localidad, presenta en sus dos caras o paneles principales, y distribuidas en tres registros, escenas relativas a la guerra y a la paz. En el panel de *la guerra* aparecen un ataque con carros de combate, la captura de los enemigos y su entrega al rey. En el de *la paz*, que celebra la consecución de la victoria, se figura el variado botín conseguido y el banquete con acompañamiento musical.

26. Carnero de Ur

Epoca Dinástica Arcaica III (hacia 2500). Altura, 46,5 cm. Oro, plata, lapislázuli, mosaicos y asfalto. Necrópolis real de Ur (hoy Tell Muqqayar). Londres, Museo Británico.

Este fantástico camero rampante, encaramado al Arbol de la Vida, hallado en la fosa PG 1237 de la necrópolis real de Ur, sirvió como pedestal para ofrendas o, quizá, como adorno de un arpa. Muy probablemente su significado simbólico se relaciona con los dioses de la fertilidad. La finura de su ejecución y el perfecto tratamiento dado a los materiales nobles indican la extraordinaria valía de los orfebres sumerios.



27. Shamash apareciendo entre montañas

Epoca acadia (hacia 2250). Altura, 3,8 cm. Diámetro, 2,5 cm. Piedra verde. ¿Cercanías de Akkadé? Londres, Museo Británico.

Los cilindro-sellos acadios representaban en sus escenas, por lo general, al dios del sol Shamash. En la impronta de este cilindro-sello, denominado *Del escriba Adda,* vemos a tal divinidad emergiendo de entre dos montañas. A su derecha se halla el dios de las aguas Ea, con ríos de peces que emanan de sus hombros, seguido de su ministro Ushmu, el de los dos rostros. Por encima el Pájaro de la Tempestad, Anzu. A la izquierda se ve a Ishtar como diosa de la vegetación y al dios de la guerra Ninurta armado de arco. Algunos autores conectan estas escenas con los ritos del Año Nuevo.

28. Templo de Anu y Adad

Imperio medio asirio (hacia 1100). Dimensiones del templo, 36 × 35 m. (Se ignora el resto). Ladrillo, caliza y otros materiales. Assur (hoy Qalaat Shergat). Ruinas in situ.

El rey asirio Tiglath-pileser I (1105-1077) aplicó parte de los botines de sus conquistas en la construcción de templos. Uno de ellos, levantado hacia el 1100 a. C., en el sector norte de Assur, fue el dedicado al dios del cielo Anu y al dios de la tormenta Adad. Estaba formado por dos *ziqqurratu* gemelas, de tres pisos, conectadas por dos capillas, y un gran patio rectangular de gruesos y almenados muros.

29. Patio de acceso del palacio de Assur-nasirpal II

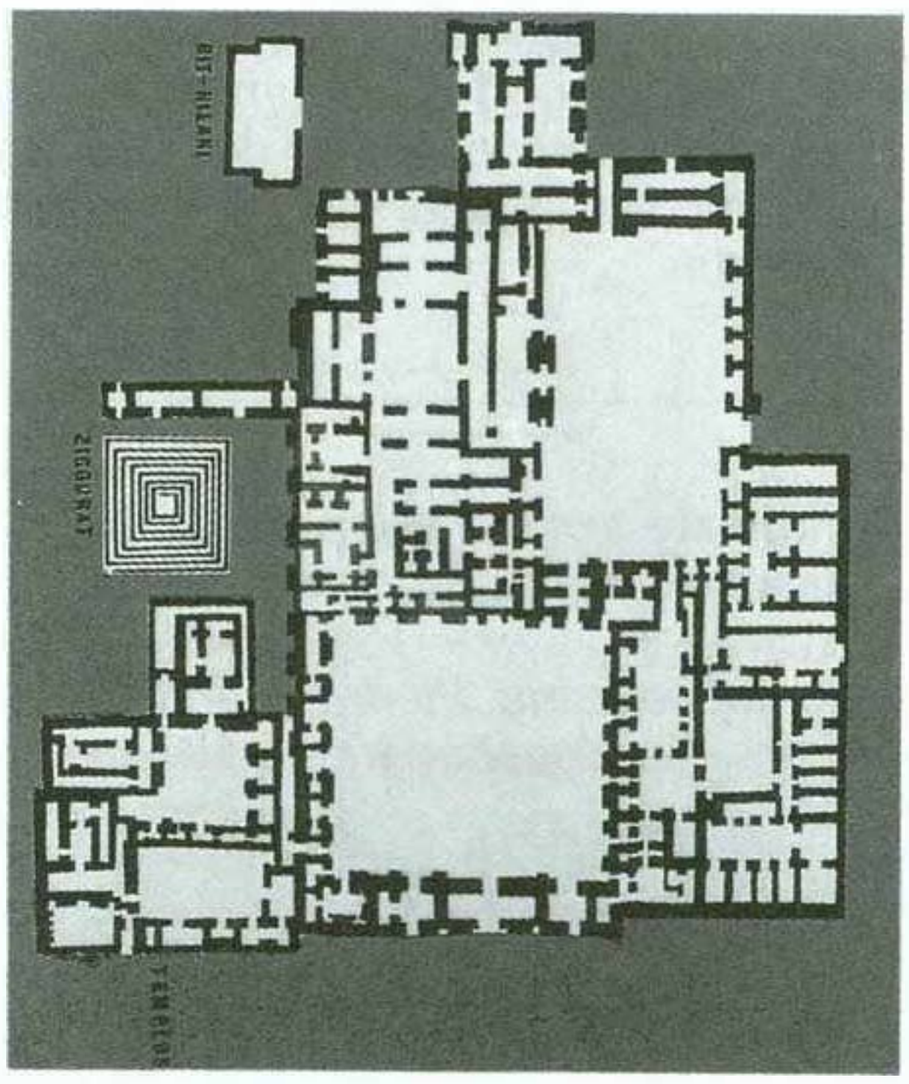
Imperio nuevo asirio. Piedra, ladrillos y otros materiales. Kalkhu (hoy Nimrud). Estado en ruinas.

Con Assur-nasirpal II (883-859) el poderío asirio del Imperio nuevo se recupera. Abandonada la antigua capital de Assur, el rey estableció su residencia en Kalkhu (la Kalakh bíblica), haciéndola capital imperial. En ella levantó su palacio, que inauguró en el 879. En la fotografía se ve uno de los patios con puerta de acceso, de medio punto, guardada por vigilantes toros alados antropomorfos *(lamassu)*.

30. Plano del palacio de Sargón II

Imperio nuevo asirio (706). Dimensiones, 314 × 344 m. Piedra, ladrillos y otros materiales. Dur Sharrukin (hoy Khorsabad). Ruinas in situ. *(Según J. Hawkes)*.

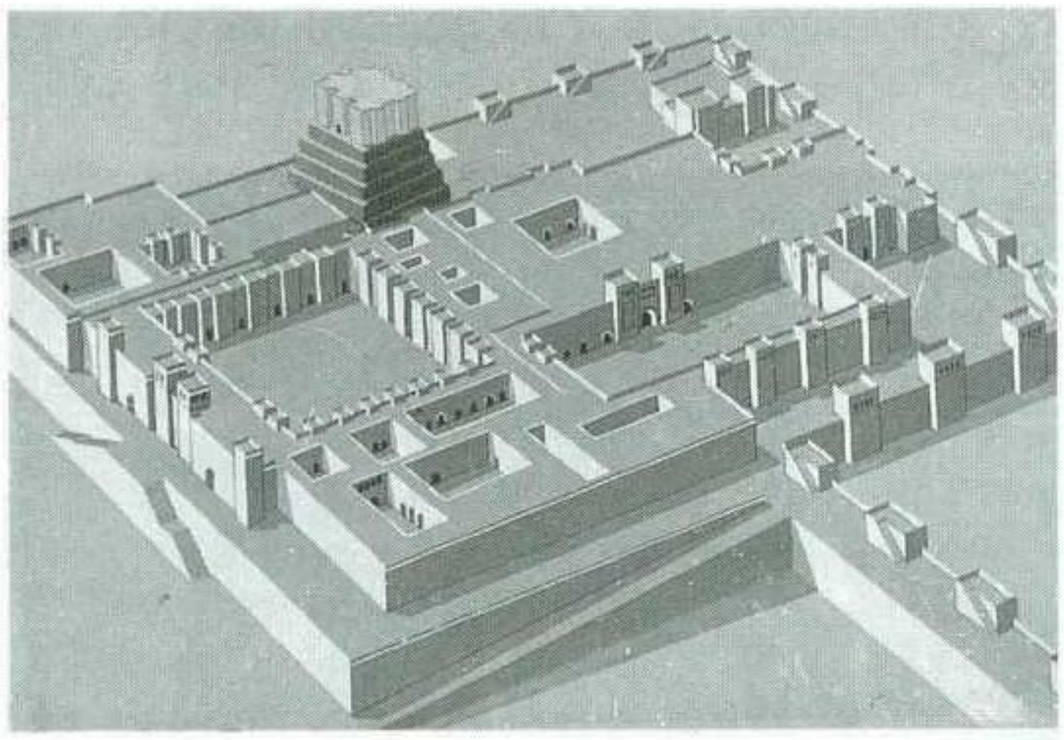
A pocos kilómetros al norte de Nínive, Sargón II (721-705) levantó ya al final de su reinado como capital imperial la residencia de Dur Sharrukin (Fortaleza de Sargón), que ocupaba una extensión de 1.760 × 1.685 m, y a la que rodeó con potente muralla y siete puertas de acceso. En su sector norte edificó una ciudadela sobre la que levantó su palacio real, junto a un templo de Nabu y otro dedicado a diferentes dioses, además de las residencias para sus dignatarios.



31. Palacio de Sargón II

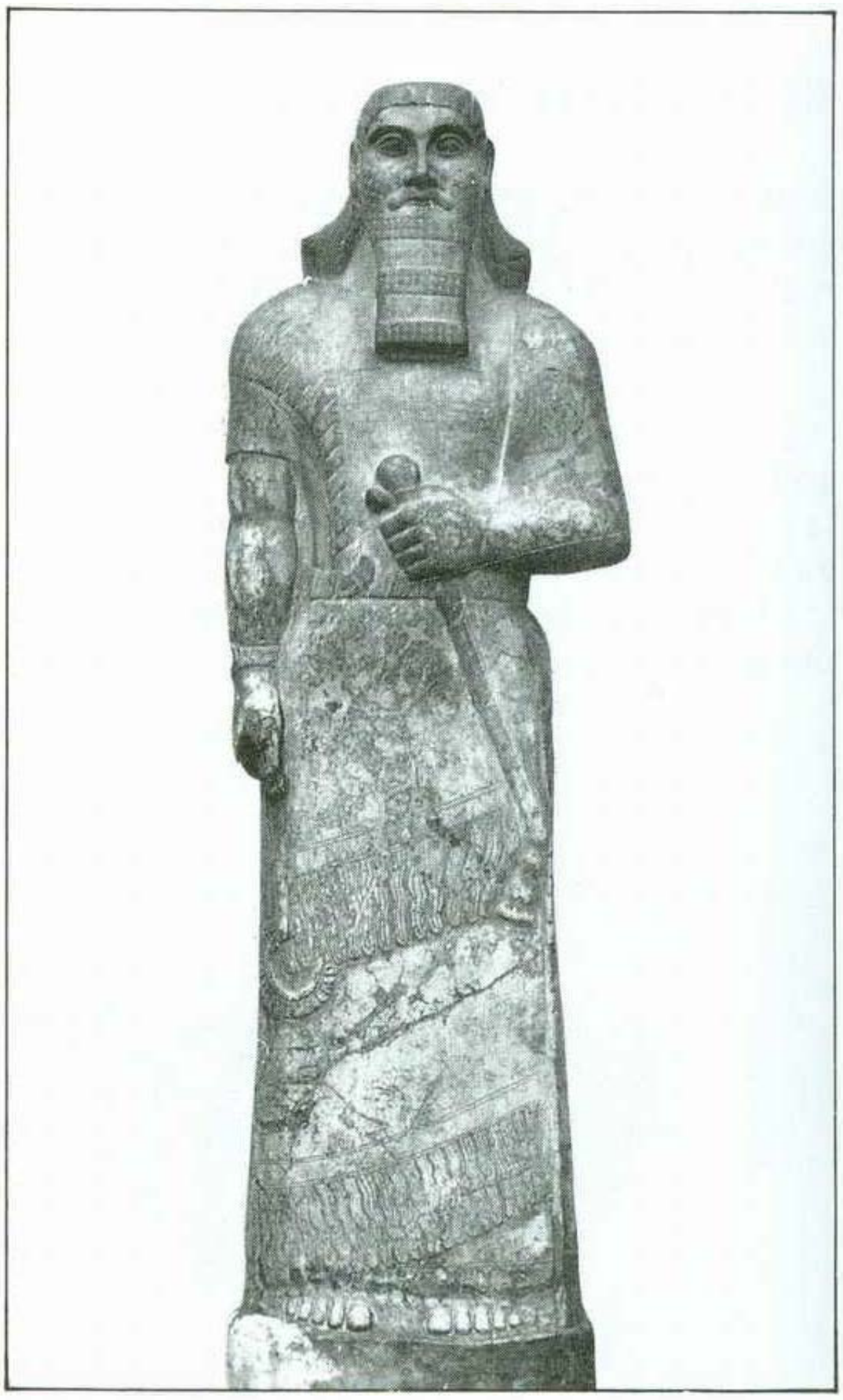
Imperio nuevo asirio (706). Dimensiones, 314 × 344 m. Piedra, ladrillos y otros materiales. Dur Sharrukin (hoy Khorsabad). Ruinas in situ. *(Según V. Place)*.

En la ciudad de Dur Sharrukin, con las montañas del Kurdistán al fondo, se elevaba sobre una plataforma de entre 14 y 18 m, el palacio real de Sargón II (721-705), su constructor, en el que existía también una *ziqqurratu* y un grandioso templo con seis santuarios, además de un complejo conjunto de patios, salones y almacenes. La puerta principal del palacio estaba protegida por el *héroe del león* (posiblemente representación de Gilgamesh) entre parejas de toros alados antropomorfos *(lamassu)*.



32. Estatua de Assur-nasirpal II

Imperio nuevo asirio (883-859). Altura, 1,06 m; pedestal 53,3 cm. Piedra arenisca. Kalkhu (hoy Nimrud). Londres, Museo Británico.



Muy pocas han sido las estatuas del centenar largo de reyes asirios que han llegado a nosotros. En ésta, el rey asirio Assur-nasirpal II (883-859) aparece en posición erecta, vestido con largo y ajustado traje, sosteniendo en sus manos los atributos del poder: la maza y el arma curva típica de los dioses. El estatismo y la frialdad de su cerrada boca transmiten una impresión de lejanía, de impasibilidad. Sobre el pecho se hallan grabadas ocho líneas de texto, con sus nombres, títulos y hazañas.

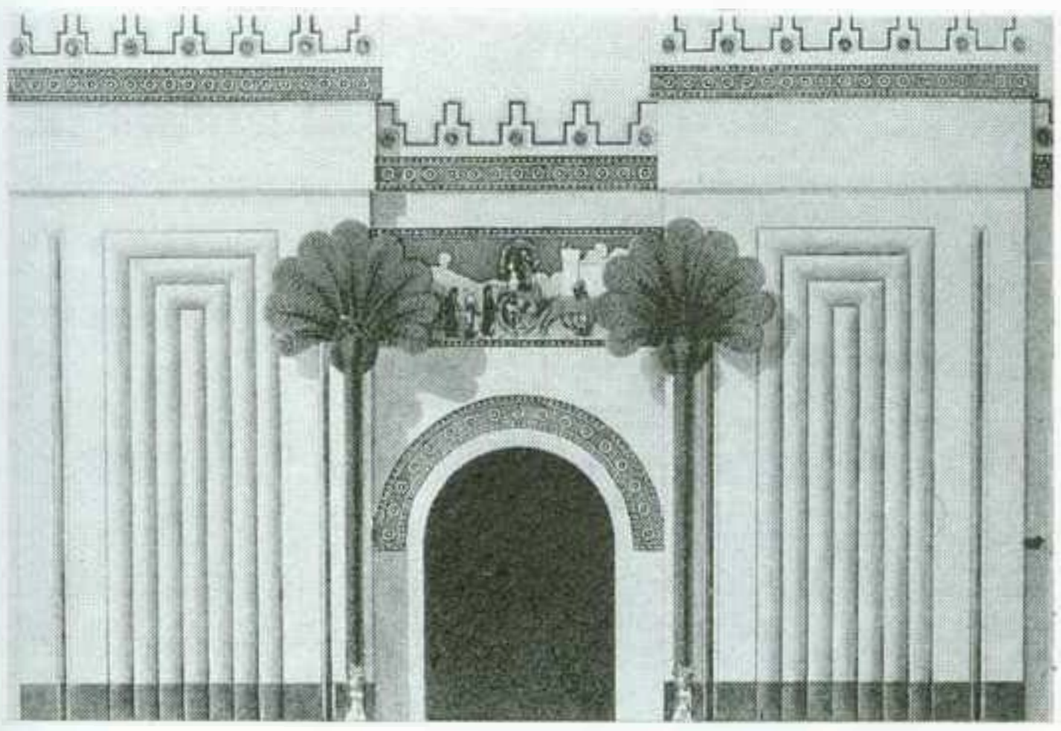
33. Assur-nasirpal II cazando leones

Imperio nuevo asirio (883-859). Altura, 86,4 m. Alabastro. Kalkhu (hoy Nimrud). Londres, Museo Británico.

Algunos relieves del palacio de Kalkhu presentan al rey Assur-nasirpal II practicando la caza. Aquí lo vemos cazando en carro y dispuesto a disparar su flecha contra un león al que se había dado por muerto. Unos soldados acuden prestos a ayudarle con las espadas desenvainadas. A pesar del rigor esquemático y del excesivo lineamiento, el artista ha sabido sacar gran partido en el aspecto compositivo.

34. Fachada de ingreso al templo de Sin

Imperio nuevo asirio (706). Ladrillos y piedra caliza. Dur Sharrukin (hoy Khorsabad). Fachada desaparecida (reconstrucción de V. Place y F. Thomas).

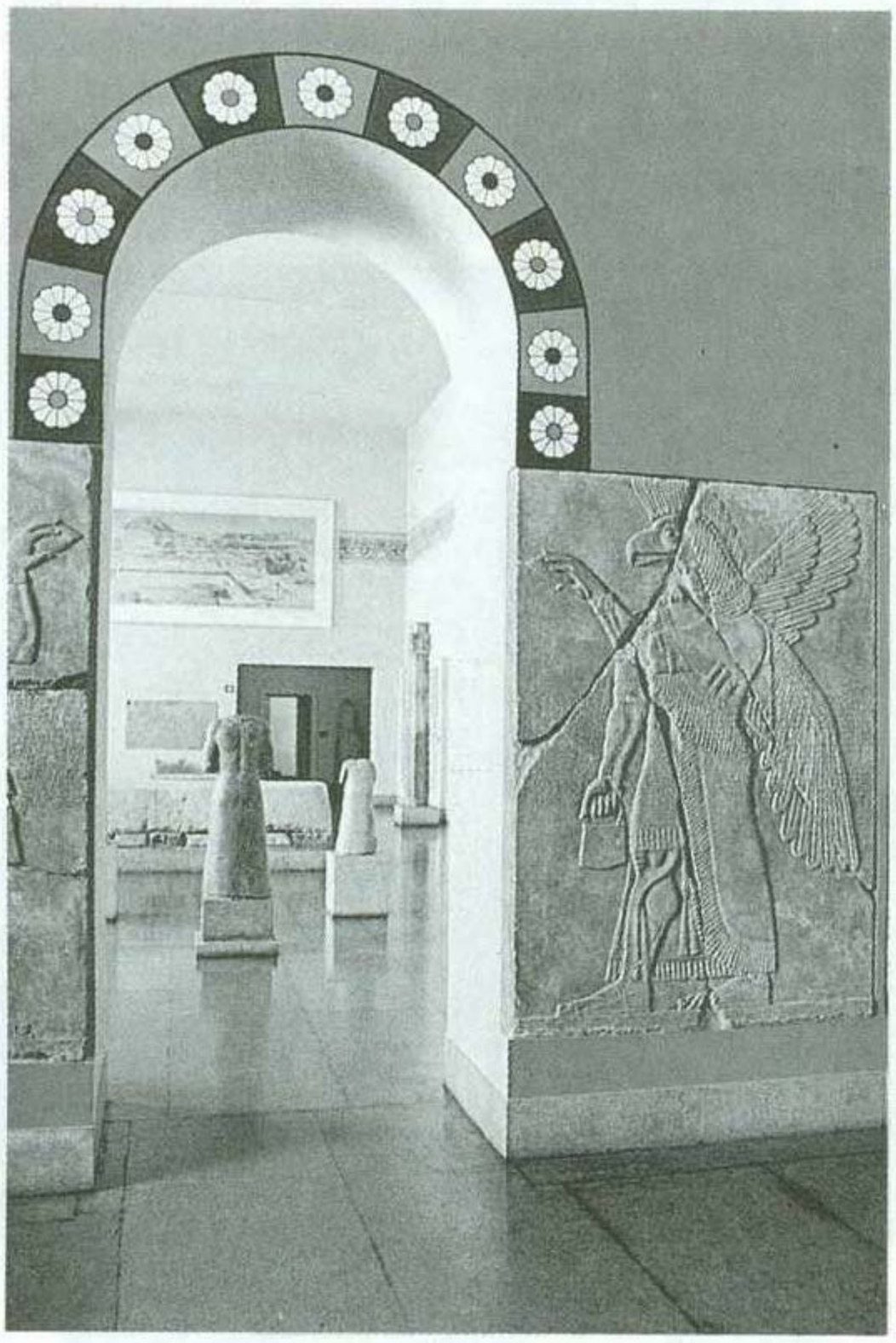


Entre las diferentes puertas monumentales existentes en Dur Sharrukin (Fortaleza de Sargón) destacaron las de los distintos templos en ella emplazados (Sin, Nergal, Nabu, Shamash) y las de las capillas (Adad, Ea, Ninurta), aunque todas sin la importancia de la del palacio real. La del templo del dios Sin (la Luna) constaba de dos torreones que enmarcaban una alta puerta de medio punto. Los zócalos se decoraron con figuras de diversos animales.

35. Sala de antigüedades asirias del Museo de Berlín

Ortostatos de alabastro procedentes de Kalkhu (hoy Nimrud). Imperio nuevo asirio (883-859). Altura, 2,20 m.

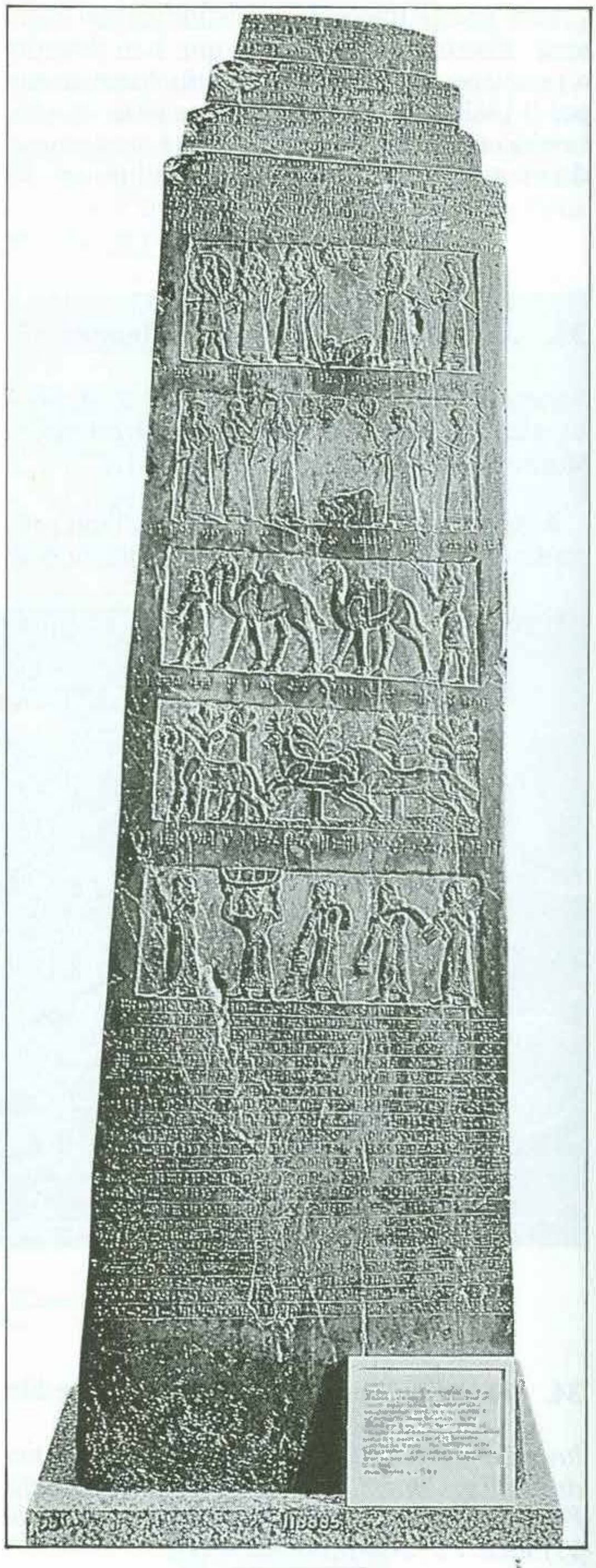
Después del Museo Británico y del Museo del Louvre el Vorderasiatisches Museum de Berlín es el tercero del mundo en presentar la más completa colección de antigüedades del Próximo Oriente asiático. En la Sala 11 del indicado museo (que se reproduce en parte) aparecen un conjunto de ortostatos del palacio de Kalkhu correspondientes al reinado de Assur-nasirpal II (883-859). En primer plano se ve uno de ellos con el relieve de un genio alado con cabeza de águila efectuando una aspersión sobre el Arbol de la Vida.



36. Obelisco negro de Salmanasar III

Imperio nuevo asirio (hacia 827). Altura, 2,02 m. Anchura, 60 cm. Alabastro negro. Kalkhu (hoy Nimrud). Londres, Museo Británico.

Uno de los obeliscos más interesantes de toda Mesopotamia es el de Salmanasar III (854-824), dispuesto a modo de esbelto prisma finalizado en una especie de torre escalonada. Sus cuatro caras están decoradas cada una con cinco bandas en relieve (en total 20 composiciones) y junto a las cuales se narran las campañas asirias del rey, que finalizaron con la sumisión y la entrega de tributos de los vencidos. Sus relieves, muy planos y sin profundidad espacial, tuvieron un fin claramente propagandístico.



37. El tributo de Jehu a Salmanasar III

(Relieve del Obelisco negro de Salmanasar III). Alabastro negro. Kalkhu (hoy Nimrud). Londres, Museo Británico.

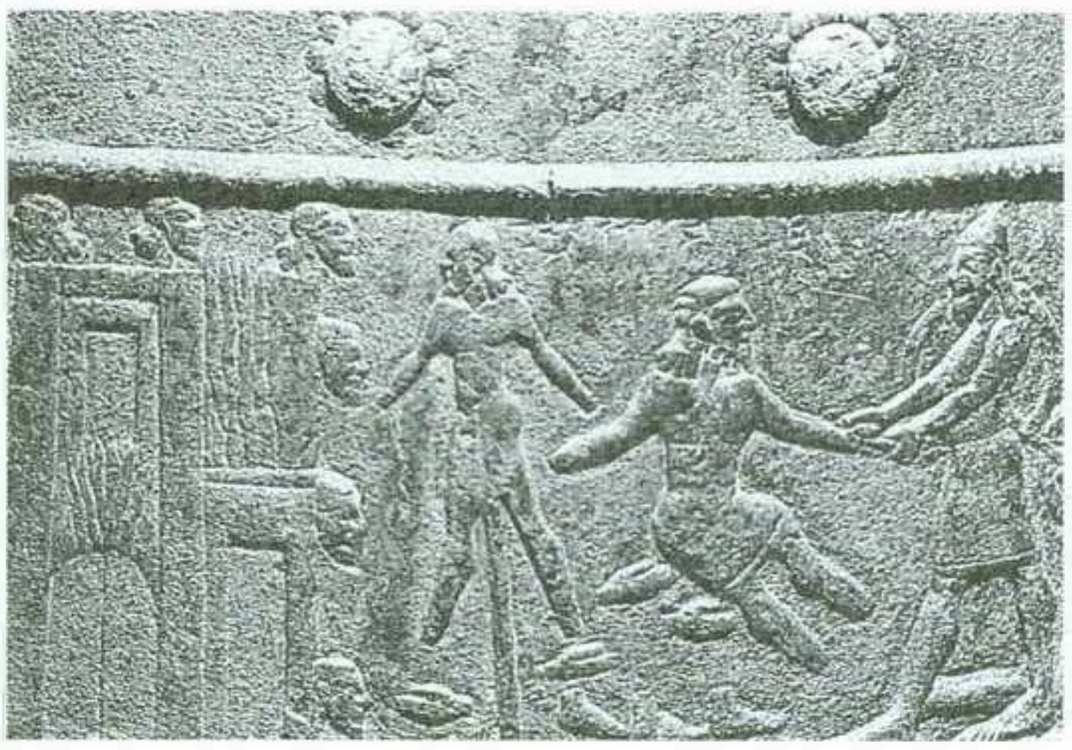
Una de las composiciones del segundo registro superior del Obelisco negro representa el tributo que el rey israelita Jehu (841-814), de la Casa de Omri, hizo en su primer año de reinado al asirio Salmanasar III.

Jehu aparece arrodillado, besando el suelo ante el todopoderoso rey asirio, que está acompañado por algunos dignatarios. Se trata del primer retrato de un rey de Israel recogido en un monumento profano, así como de la primera y única cita de su nombre en un texto no bíblico.

38. Martirio de los vencidos (Puertas de Balawat)

Imperio nuevo asirio (hacia 846). Altura original de las puertas, 6 m. Anchura, 3,64. Longitud de las bandas de bronce, 2,43 m. Altura de los registros, 27,94 cm. Imgur Enlil (hoy Balawat). Londres, Museo Británico. (Hay también fragmentos en los museos de Estambul, Louvre de Paris e Iraq de Bagdad.)

No lejos de Kalkhu (Nimrud), en el pequeño enclave de Imgur Enlil, donde existía una residencia veranicga y un templo dedicado a Mamu, se encontraron diferentes fragmentos del revestimiento broncíneo del gran portal del templo antedicho (otros autores piensan que pertenecieron a un palacio de Salmanasar III). En tales planchas de revestimiento, cuyos relieves se consiguieron martilleando las láminas de bronce, se recordaban gráficamente, a modo de crónica visual, los principales acontecimientos bélicos de los primeros nueve años del reinado de Salmanasar III (854-824).



39. Estela de Adad-nirari III

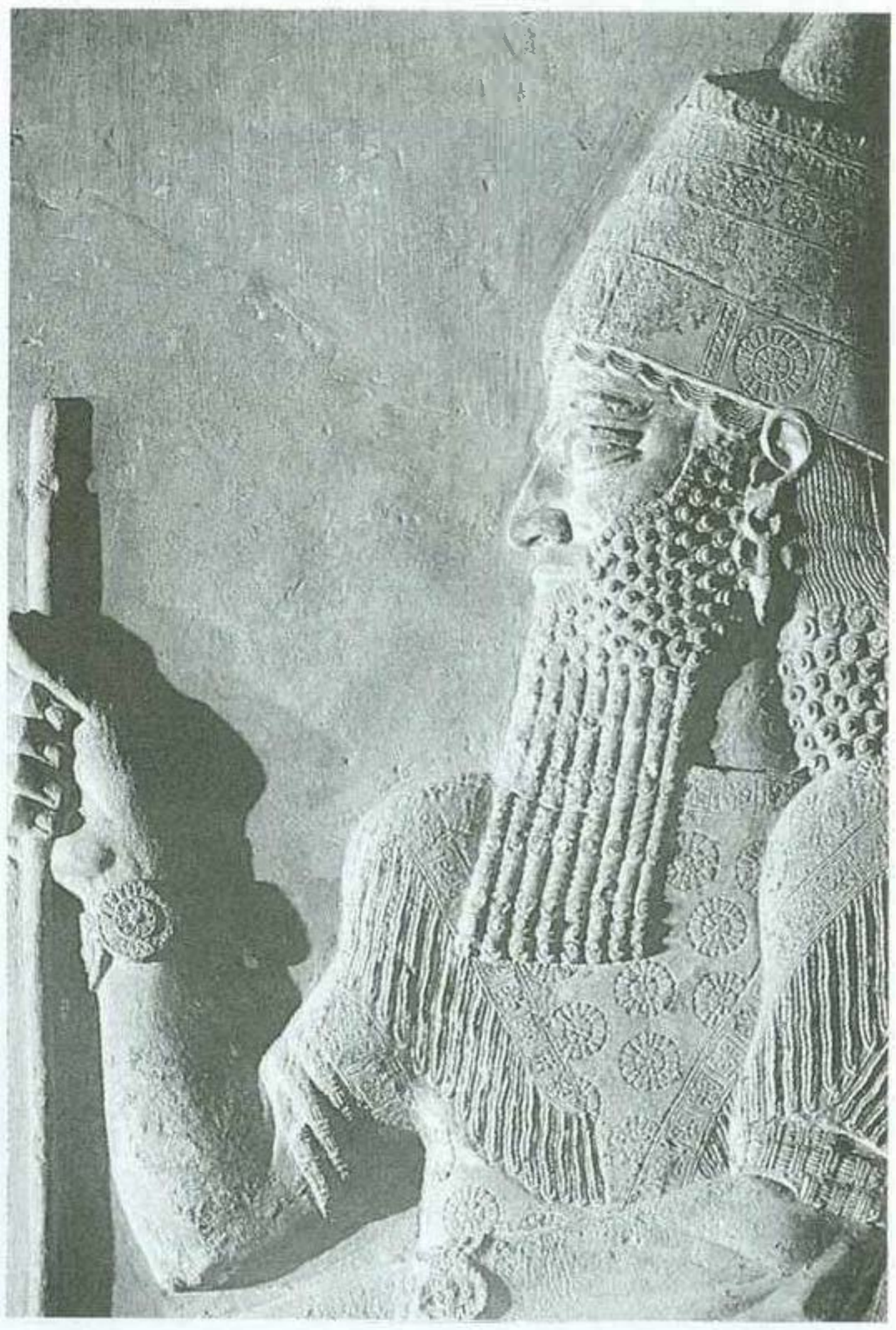
Imperio nuevo asirio (810-783). Altura, 1,30 m. Alabastro. Karana (hoy Tell El-Rimah). Bagdad, Museo de Iraq.

La estela de Adad-nirari III, hijo de la famosísima Semíramis, es una de las mejores del arte asirio, tanto por la belleza de sus proporciones como por la finura del relieve. En la misma el rey está en actitud de dirigirse a la divinidad, probablemente Adad. Entre los símbolos que aparecen en la parte superior derecha están los de Assur, Marduk, Nabu, Adad y Anu; en la izquierda los de Shamash (¿o Ishtar?), Sin y los Sibitti. La parte inferior de la inscripción fue borrada a propósito, pues el donante Nergal-eresu se excedió en sus prerrogativas como gobemador.

40. El rey Sargón II

Imperio nuevo asirio (706). Altura del panel, 1,20 m. Alabastro yesoso. Dur Sharrukin (hoy Khorsabad). Paris, Museo del Louvre.

La amplia temática de los relieves del palacio de Dur Sharrukin, construido por Sargón II (721-705), ya al final de su vida, tendía a la mayor glorificación del soberano asirio. El tema más celebrado era, obviamente, el de la guerra, siempre con la representación de victoriosas campañas. En algunas escenas aparecen altos dignatarios que ofrecen pleitesía al rey, cuya efigie se recoge, en parte, en el grabado.



41. Salmanasar III y el rey babilonio Marduk-zakir-shumi

Imperio nuevo asirio (850). Altura, 25 cm. Kalkhu (hoy Nimrud). Londres, Museo Británico.

En el voluminoso podio o estrado del trono de Salmanasar III (854-824) del palacio-fortaleza Ekal-Masharti de Kalkhu se dispuso un largo y estrecho friso en todo su perímetro con diferentes escenas. La más interesante e la que representa al rey asirio (a la derecha) con su protegido babilonio Marduk-zakir-shumi (854-819) (a la izquierda) concluyendo el tratado de paz del año 850 con un apretón de manos. Esta disposición compositiva y sobre todo el gesto de ambos monarcas no tenía precedente hasta entonces en las obras de Arte.

42. Héroe del león

Imperio nuevo asirio (721-705). Altura, 4,85 m. Alabastro yesoso. Dur Sharrukin (hoy Khorsabad). París, Museo del Louvre.

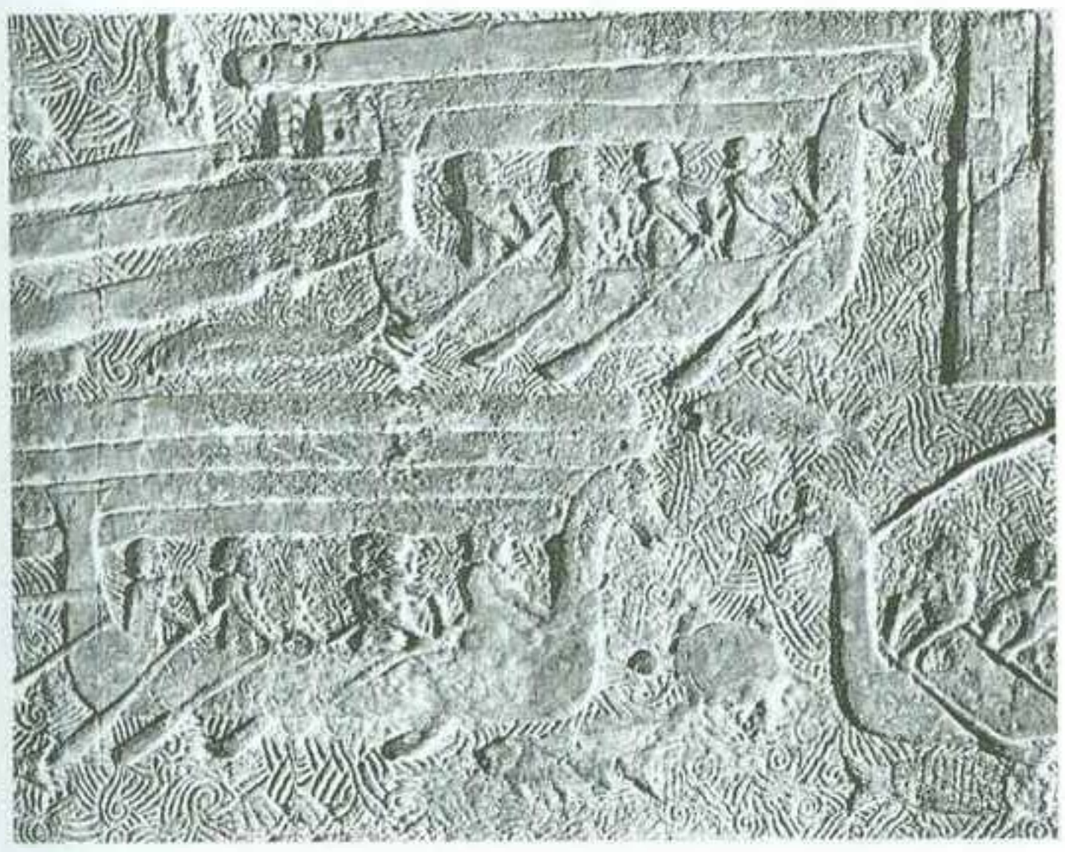
La colosal figura de este héroe que, junto a una segunda de parecida factura y tamaño y otras figuras de toros alados antropocéfalos *(lamassu)* guardaban la entrada prin-

cipal del Salón del Trono del palacio de Sargón II en Dur Sharrukin, reúne las características típicas de la plástica asiria. Algunos autores identifican a este *héroe del león* con el lejano rey de Uruk Gilgamesh *(hacia* 2650).

43. Barcos comerciales con carga de cedros

Imperio nuevo asirio (721-705). Altura del ortostato, 2,83 m. Alabastro yesoso. Dur Sharrukin (hoy Khorsabad). París, Museo del Louvre.

Los cedros del Líbano, de justa fama en la Antigüedad, se embarcaban en algún punto de la costa fenicia y se remontaban hacia la embocadura del Orontes, para desde allí ser transportados luego a Asiria. Los barcos de carga, de pequeñas dimensiones y con proas finalizadas en prótomos de animales, eran impulsados por remeros o bien por vela, diferenciándose estructuralmente de los de guerra. Esta escena recoge a algunos de los barcos que aparecían en los relieves del palacio de Sargón II.



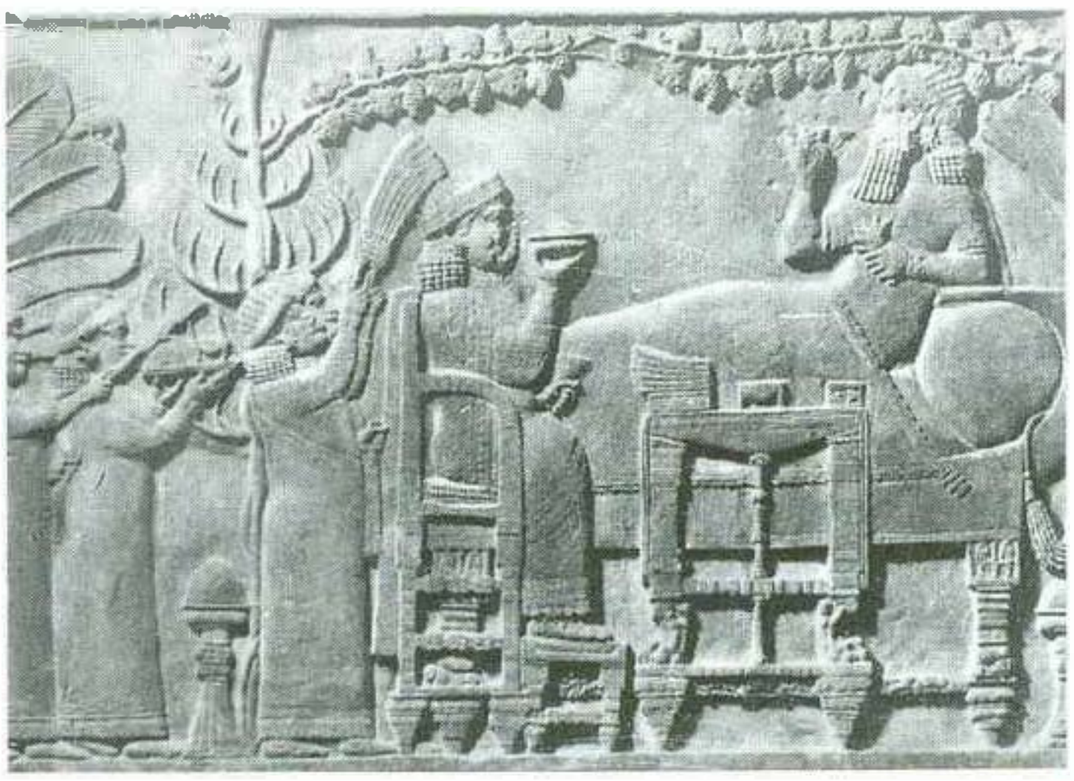
44. Assurbanipal como rey constructor

Imperio nuevo asirio (hacia 648-647). Altura, 36,8 cm. Piedra arenisca. Babilonia. Londres, Museo Británico.

Esta estela conmemora la reconstrucción del Esagila (Casa de la cabeza elevada), el templo principal de Marduk en Babilonia, ciudad que conquistó el asirio Assurbanipal (669-630) a su propio hermano. En la misma se ve a dicho rey restaurador, tocado con gorro real y vestidura ritual, portando la cesta con los primeros ladrillos para la reparación del indicado templo, según la antigua costumbre sumeria.

45. Banquete de Assurbanipal bajo el emparrado

Imperio nuevo asirio (hacia 645). Altura, 55 cm. Anchura, 1,35 m. Alabastro. Nínive (hoy Kuyunjik). Londres, Museo Británico.



Fragmento de un ortostato del Palacio Norte de Nínive con el tema del *symposium* del rey Assurbanipal (669-630) y de su esposa, atendidos por ocho de sus músicos y servidores. Dicho banquete, bajo el emparrado del jardín real de palacio, conmemora la victoria contra el Elam, cuyos pormenores relata el rey, recostado sobre un diván, a su esposa Assur-Sharrat, sentada en alto trono. En las ramas de uno de los abetos aparece colgada (para confirmar la crueldad asiria) la cabeza de Teumman, el rey elamita.

46. Assurbanipal cazando leones

Imperio nuevo asirio. Altura, 65 cm. Longitud, 1,10 m. Alabastro yesoso. Nínive (hoy Kuyunjik). Londres, Museo Británico.

Este relieve del Palacio Norte de Nínive con el tema de la caza de leones por parte de Assurbanipal (669-630), que en esta escena los caza montado a caballo, es una de las más acertadas y rítmicas composiciones del arte asirio. La armonía de líneas, la minuciosidad de los detalles y, sobre todo, la representación del movimiento animado que el artista ha transmitido a los animales hacen de la pieza una obra maestra.

47. La leona herida

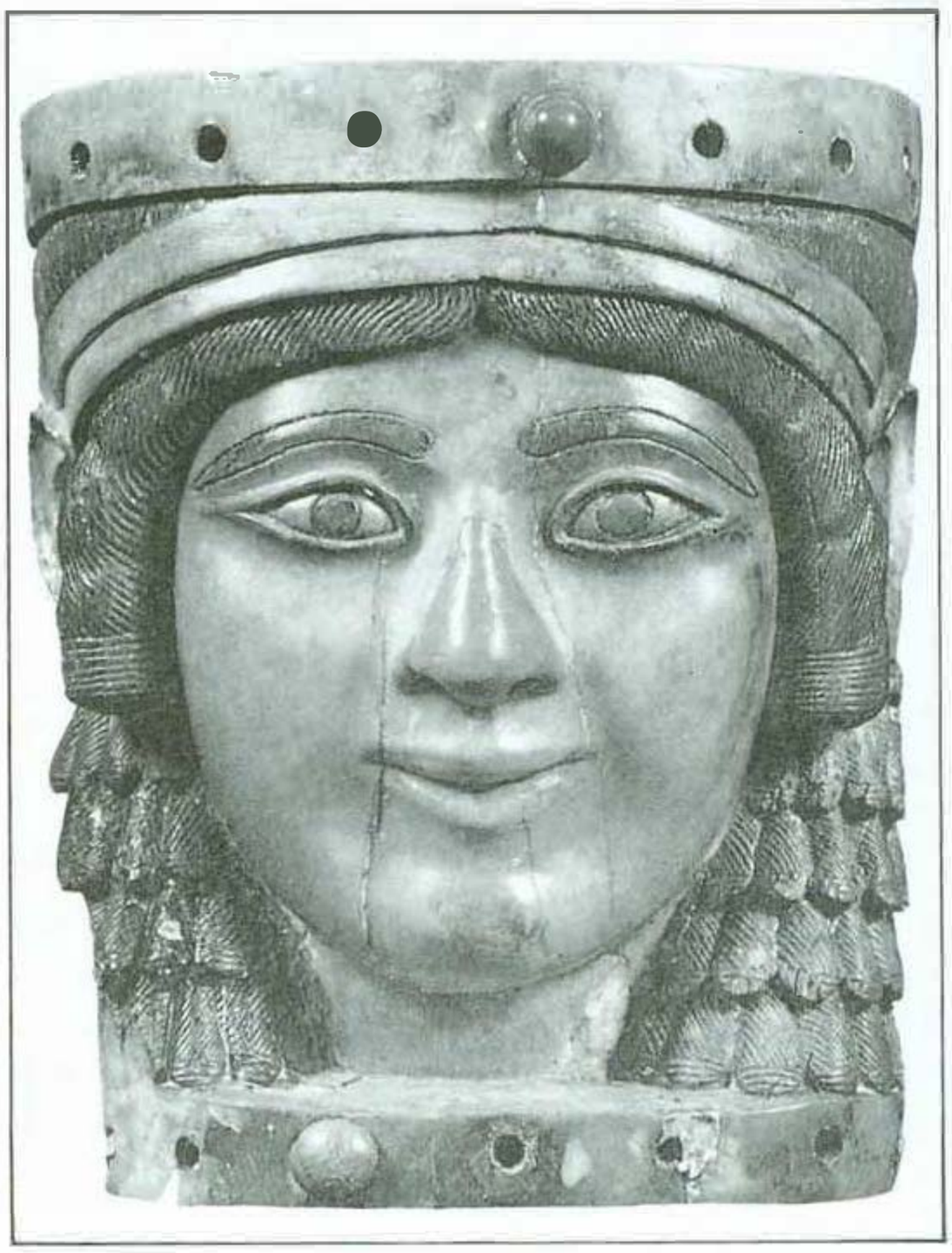
Imperio nuevo asirio. Altura, 60 cm. Alabastro yesoso. Nínive (hoy Kuyunjik). Londres, Museo Británico.

La matanza a causa de la cacería realizada por Assurbanipal, ayudado de sus jinetes, ha sido espantosa y el artista ha sabido representar a los animales caídos, volteando en el aire o revolviéndose de dolor. Uno de ellos es una leona herida (aquí reproducida), que todavía tiene fuerza en sus garras anteriores para incorporarse, al tiempo que arrastra sus patas traseras, ya paralizadas a causa de la flecha que le atraviesa la columna vertebral.

48. Cabeza de mujer de Nimrud

Imperio nuevo asirio (721-705). Altura, 16,8 cm. Anchura, 13,5 cm. Marfil. Kalkhu (hoy Nimrud). Bagdad, Museo de Iraq.

Uno de los conjuntos más importantes de marfiles de tipo fenicio fue hallado en el palacio de Nimrud, cuya nobleza apreciaba estas magníficas tallas. Una de las más hermosas es esta máscara, conocida como *Mona Lisa*, que pudo fijarse a algún mueble como elemento ornamental. Fue hallada en el fondo de un pozo de una de las salas del pala-

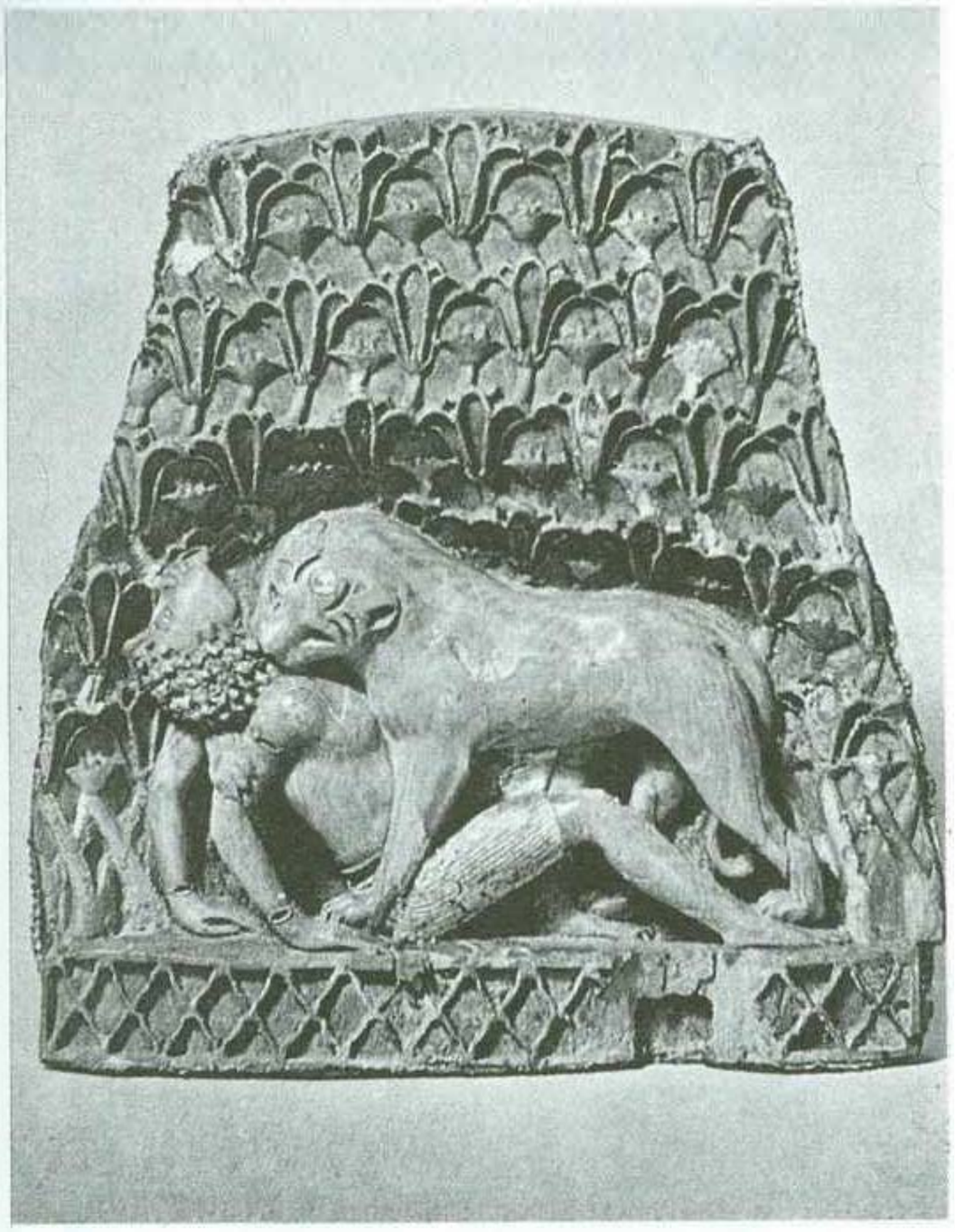


cio, a 25,4 m. de profundidad. La pieza aúna elementos estilísticos egipcios y está dotada de una clara sonrisa griega arcaica. La nariz ha sido reparada.

49. Leona devorando a un joven nubio

Imperio nuevo asirio (721-705). Altura, 10,5 cm. Ancho de la base, 9,8 cm. Marfil, oro, lapislázuli y cornalina. Kalkhu (hoy Nimrud). Londres, Museo Británico.

Otra de las piezas fenicias para ser incrustada en algún mueble es esta placa crisoelefantina que representa a una leona dando muerte a un joven nubio en un matorral de papiros y lotos. El faldellín y la base de algunas de las plantas están recubiertos con pan de oro. También fue hallada en uno de los pozos de una sala del Palacio Noroeste de Kalhu.



50. El demonio Pazuzu

Imperio nuevo asirio (siglos VIII-VII). Altura, 14,5 cm. Bronce. Procedencia indeterminada. París, Museo de Louvre.

El quimérico mundo asirio de dioses y demonios, en buena medida similar al babilonio, puede ser simbolizado en esta figurilla del demonio Pazuzu, ser de deforme cara, brazos terminados en garras y pies y alas de águila. Según la inscripción de su dorso era hijo de Hanpa y rey de los espíritus malignos del aire. La anilla que presenta en la parte superior de la cabeza indica que se trata de un talismán para ser llevado al cuello. Hoy se ve en este ser no a un demonio, sino a un espíritu protector, benéfico.

51. Pinturas del palacio de Til Barsip

Imperio nuevo asirio (744-727). Altura, 1,55 m. Longitud, 2,22 m. Pintura al fresco. Til Barsip (hoy Tell Ahmar). (Según L. Cavro, París).

Tiglath-pileser III (744-727) reformó y amplió el palacio de Til Barsip (Siria), que destinó a residencia de su gobemador. Dado el carácter provinciano de tal palacio en vez de ornamentarlo con relieves, lo hizo con pinturas murales, completando las ya existentes. En las mismas aparecen los temas usuales asirios, sobre todo los de tipo militar y cinegético. La escena reproducida recoge la ejecución de un beduino por parte de un soldado asirio, insensible a la clemencia que suplican dos mujeres y otro beduino.

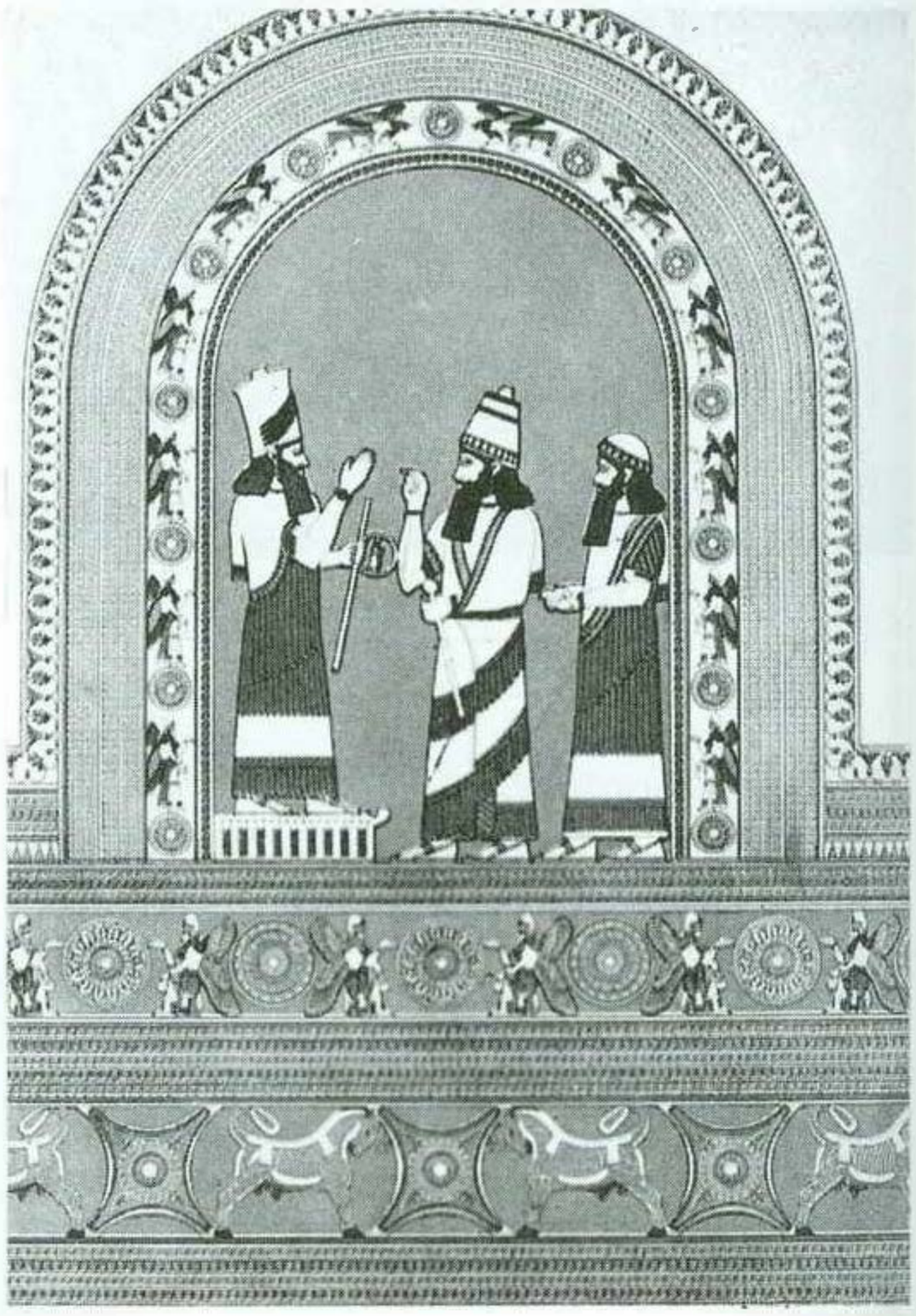
52. Erizo de cerámica

Imperio nuevo asirio (s. VII). Altura, 19,1 cm. Barro cocido. Kalkhu (hoy Nimrud). Bagdad, Museo de Iraq.

La cerámica asiria no se redujo, obviamente, a la fabricación de vajilla, sino que conoció, en ocasiones, una gran libertad formal para fabricar objetos artísticos. Ese es el caso de este erizo de terracota, de concepción muy interesante, con ojos en forma de bolitas aplicadas y púas a base de pequeñas protuberancias triangulares.

53. Pinturas murales del Salón de Khorsabad

Imperio nuevo asirio (706). Altura, 13,4 m. Pintura al fresco. Dur Sharrukin (hoy Khorsabad). (Copia de G. Loud y C. B. Altmann).



Sargón II levantó al Norte de Nínive la ciudad de Dur Sharrukin que convirtió en su capital imperial. Alrededor del palacio se levantaron las residencias de los funcionarios, realzadas con pinturas murales. Sin embargo, las más interesantes fueron las del propio palacio, en concreto las del Salón del trono. Consisten en largas cenefas decoradas con rosetas, genios alados arrodillados y toros; en la estancia principal, y bajo un enorme arcosolio, aparece la escena del dios Assur, que recibe el homenaje del rey y de su visir.

54. Jarrón de vidrio asirio

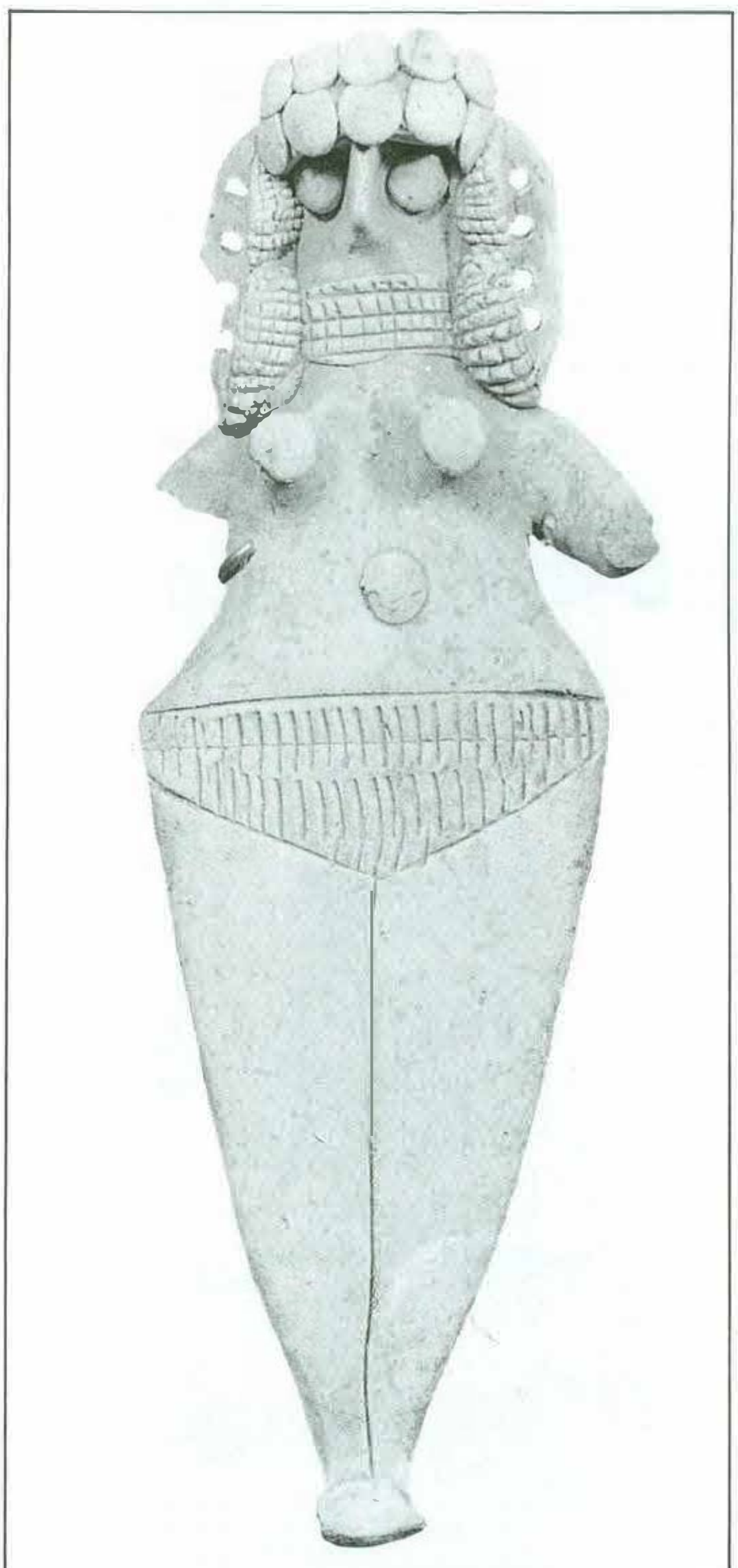
Finales del Imperio antiguo asirio (hacia 1450). Altura, 13,4 cm. Anchura, 6,5 cm. Vidrio. Karana (hoy Tell El-Rimah). Bagdad, Museo de Iraq.

La tecnología del vidrio estuvo muy avanzada en Mesopotamia ya en el segundo milenio. Buen ejemplo de ello es este magnífico jarrón de vidrio ornamentado con fajas en zig zag amarillas, azules y blancas, sobre fondo azul oscuro (hoy descolorido), en un alarde de perfección técnica.

55. Hieródula paleobabilónica

Períodos Isin-Larsa (siglos XX-XIX). Altura, 13,5 cm. Terracota. Eshnunna (hoy Tell Asmar). Bagdad, Museo de Iraq.

Con la crisis sobrevenida tras la desaparición de la III dinastía de Ur (2004), el arte sufre un sensible retroceso. La plástica se refugia sobre todo en pequeñas obras de terracotas destinadas al uso doméstico. He aquí

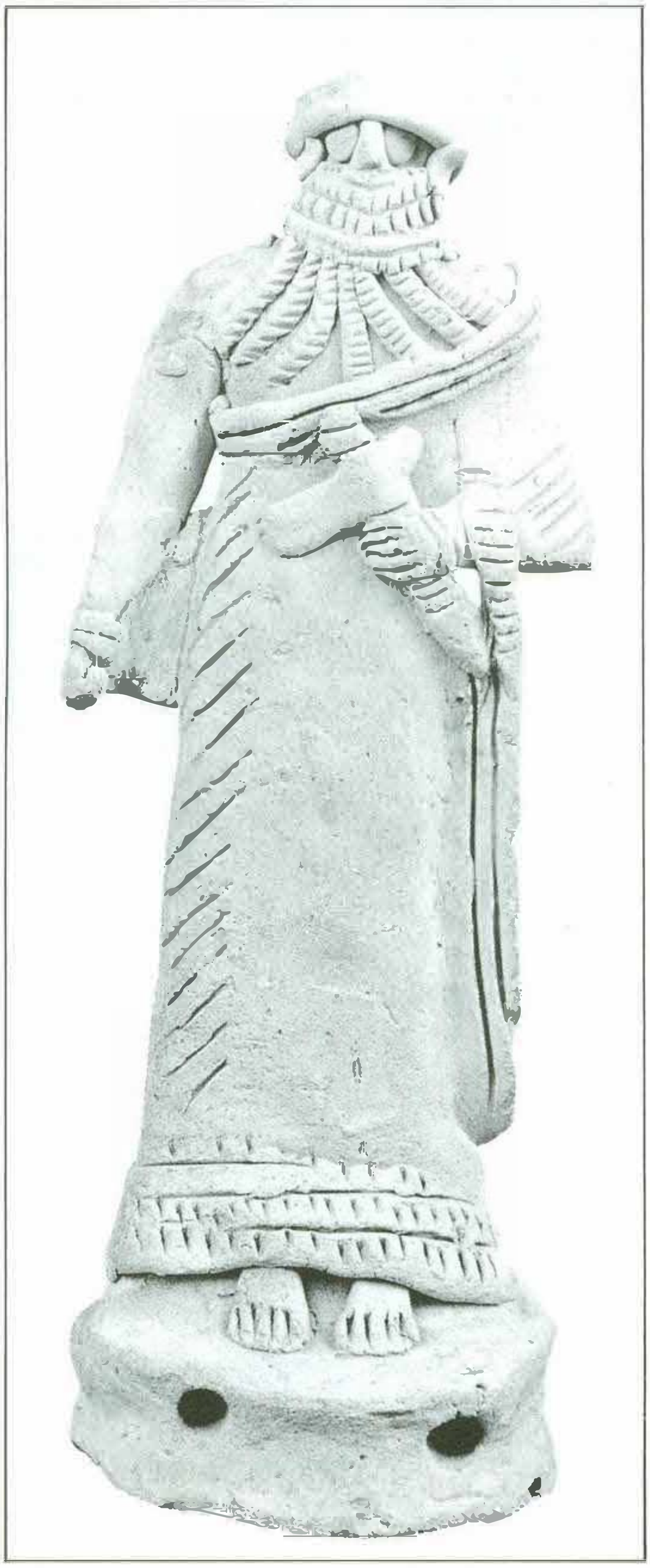


una hieródula, totalmente desnuda, tocada con una corona hecha con una doble hilera de círculos, relacionada indudablemente con los ritos de fecundidad de tanta raigambre en la religiosidad popular.

56. Guerrero paleobabilónico

Períodos Isin-Larsa (siglos XX-XIX). Altura, 19 cm. Terracota. Girsu (hoy Telloh). Bagdad, Museo de Iraq.

Figurilla masculina, probablemente de algún reyezuelo, con larga barba y amplia túnica. Va armado con un hacha en su mano izquierda y en la derecha tal vez tuviese un arma. Obsérvese que va descalzo. Se desconoce la finalidad de esta terracota, aunque hay que conectarla con algún simbolismo religioso, dado su carácter de exvoto.



57. Placa con un tañedor de arpa

Períodos Isin-Larsa (Inicios del siglo XX). Altura, 13,5 cm. Terracota. ¿Eshnunna (hoy Tell Asmar)? Bagdad. Museo de Iraq.

La música mesopotámica al servicio de la religión oficial nos es conocida por los textos y también por algunas placas de arcilla cocida, todas ellas muy realistas, como la que se reproduce, en la que un músico tañe un arpa de siete cuerdas. Aunque la calidad del modelado no es notable, sí se evidencia la pureza de espontaneidad plástica del anónimo artista.

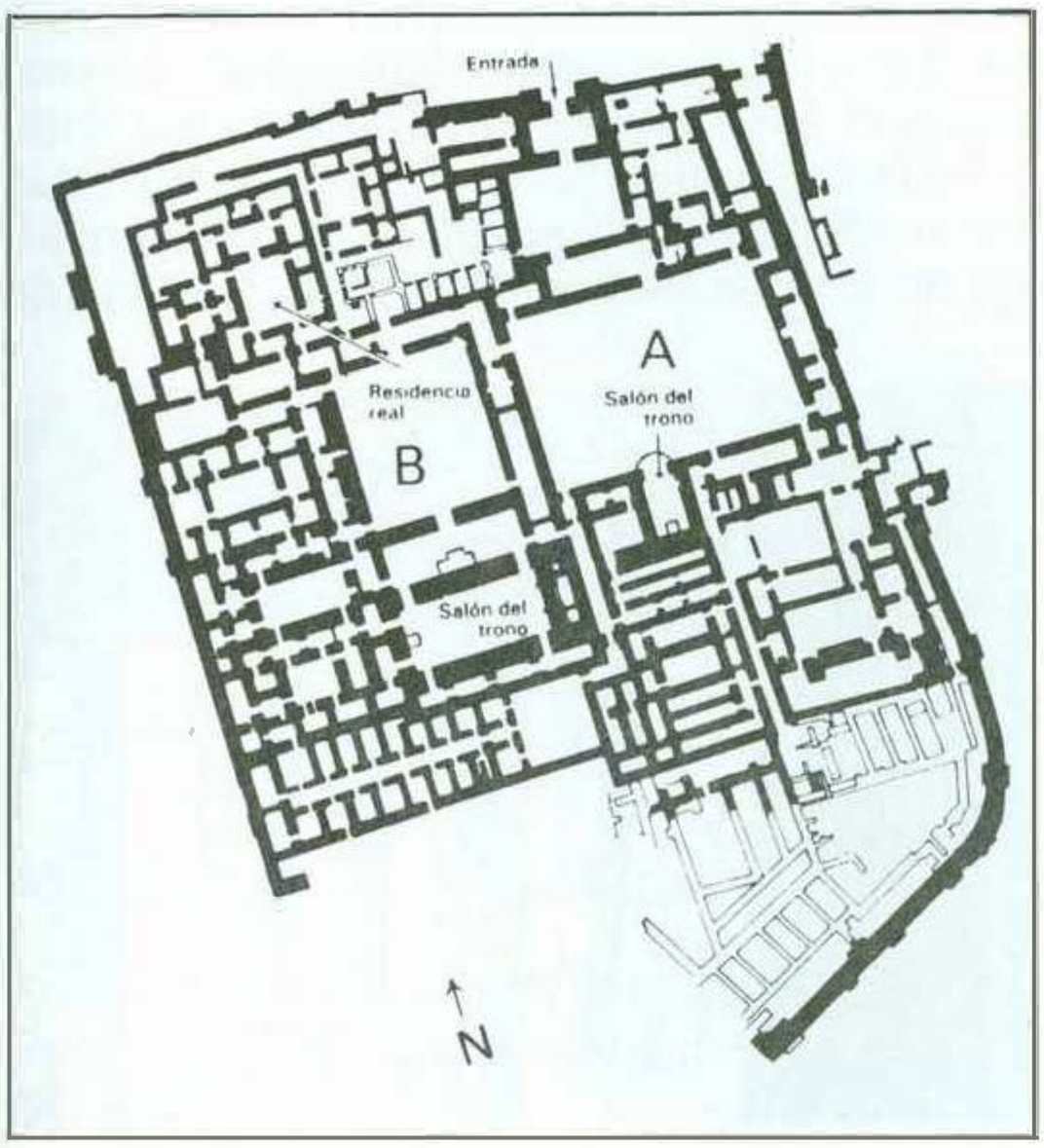
58. Muerte de un cíclope a mano de un dios

Período paleobabilónico (siglo XVIII). Altura, 11 cm. Terracota. Tubut (hoy Khafadye). Bagdad, Museo de Iraq.

Esta placa de arcilla cocida, cuyo significado ritual no ha sido aclarado convenientemente, presenta a un dios armado con arco y daga dando muerte a un terrible cíclope de flamígera cabeza y vestido con larga túnica de vellones de lana. Otro ejemplar con la misma escena, pero de menor tamaño, se encuentra en el Oriental Institute Museum de Chicago.

59. Planta del palacio de Mari

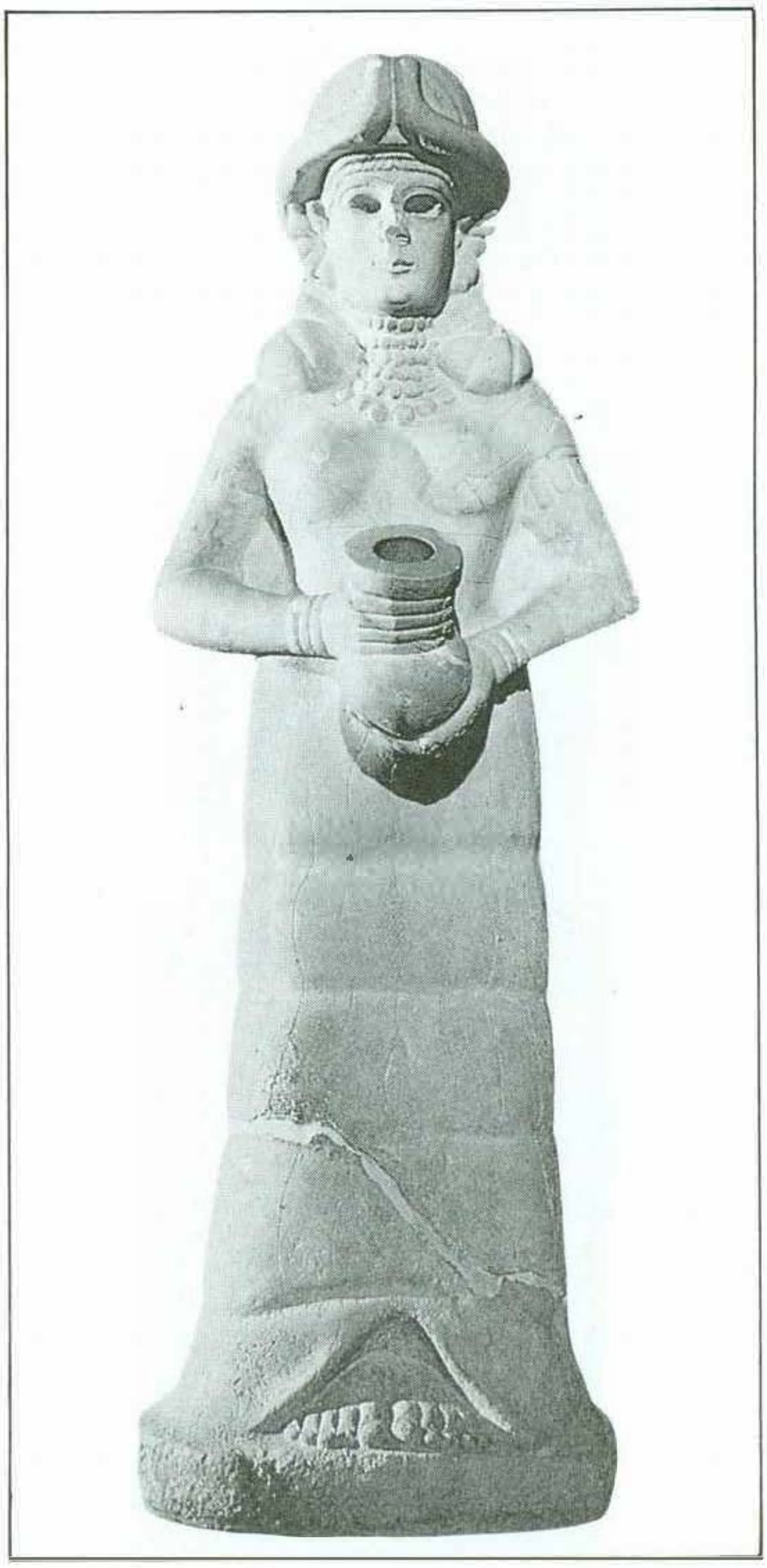
Epoca paleobabilónica (siglo XVIII). Dimensiones 200 × 120 m. Diferentes materiales constructivos. Ruinas in situ *(Tell Hariri). (Según A. Parrot y J. Hawkes).*



Uno de los más famosos y grandes palacios del Próximo Oriente antiguo fue el de Mari (Siria), comenzado a construir a finales del tercer milenio y que tras una serie de destrucciones y reformas alcanzó su forma definitiva con el rey mariota Zimri-Lim (1782-1759). Dotado con más de 300 salas, galerías y patios, destinados a los más variados usos, presenta una planta muy compleja, con una única puerta de acceso, situada en el sector Norte. En su riquísimo archivo fueron halladas más de 20.000 tablillas.

60. Diosa de Mari con el vaso manante

Epoca paleobabilónica. Altura, 1,50 m. Piedra caliza. Mari (hoy Tell Hariri). Museo de Alepo (Siria).

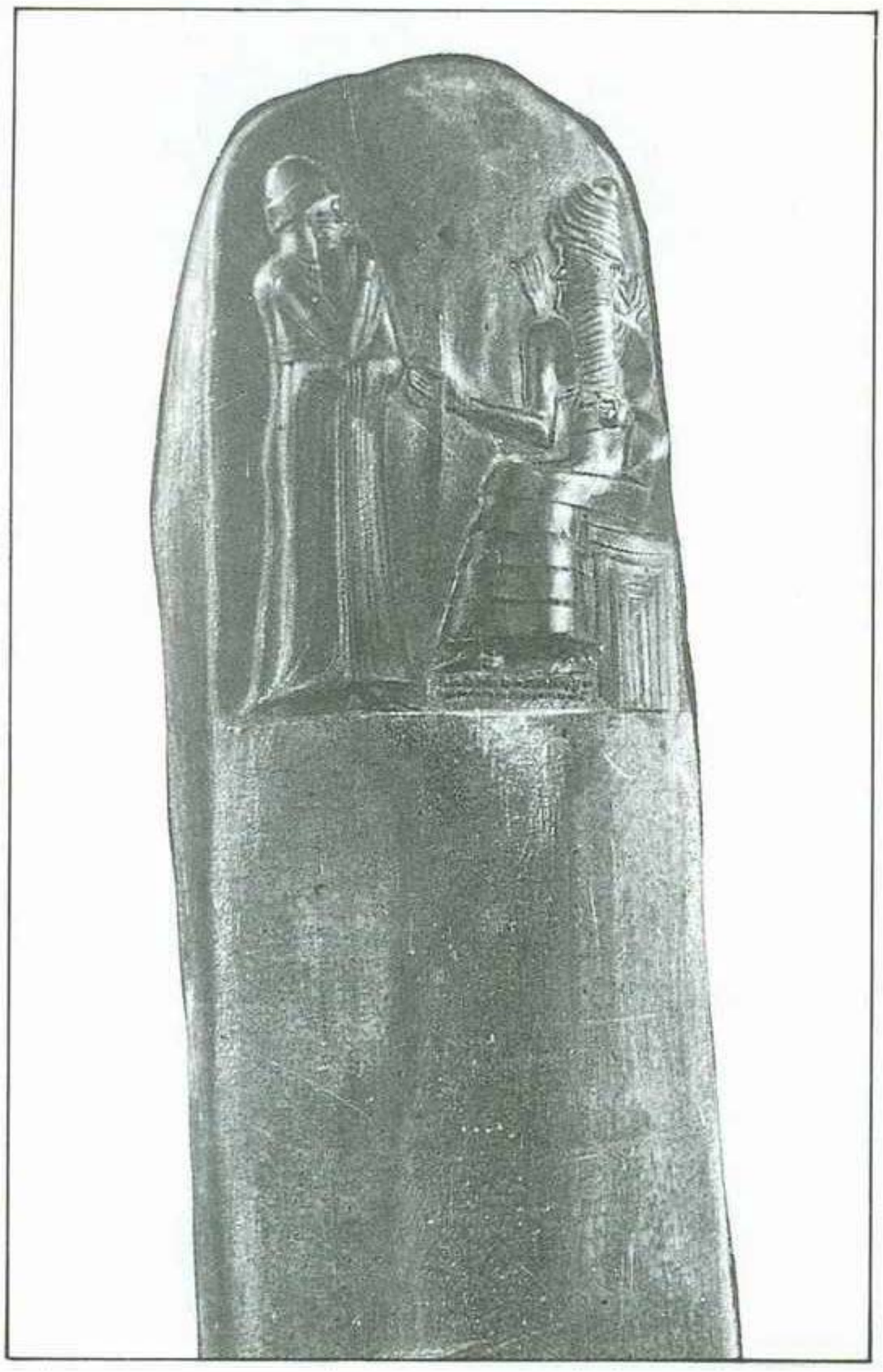


Esta magnífica estatua, que ha llegado a nosotros prácticamente completa, representa a una divinidad desconocida, que porta en sus manos el vaso del que manaba el Agua de la Vida. Su tratamiento estético es rígido, pero el modelado es de formas suaves, ondulantes, buscando transmitir algunos arcaismos plásticos. La belleza del rostro y la solemnidad que irradia toda la figura habla de una obra de primerísima importancia.

61. Estela con el Código de Hammurabi

Epoca paleobabilónica (1753). Altura, 2,25 m. Altura del relieve, 65 cm. Diorita. Susa (Irán). Paris, Museo del Louvre.

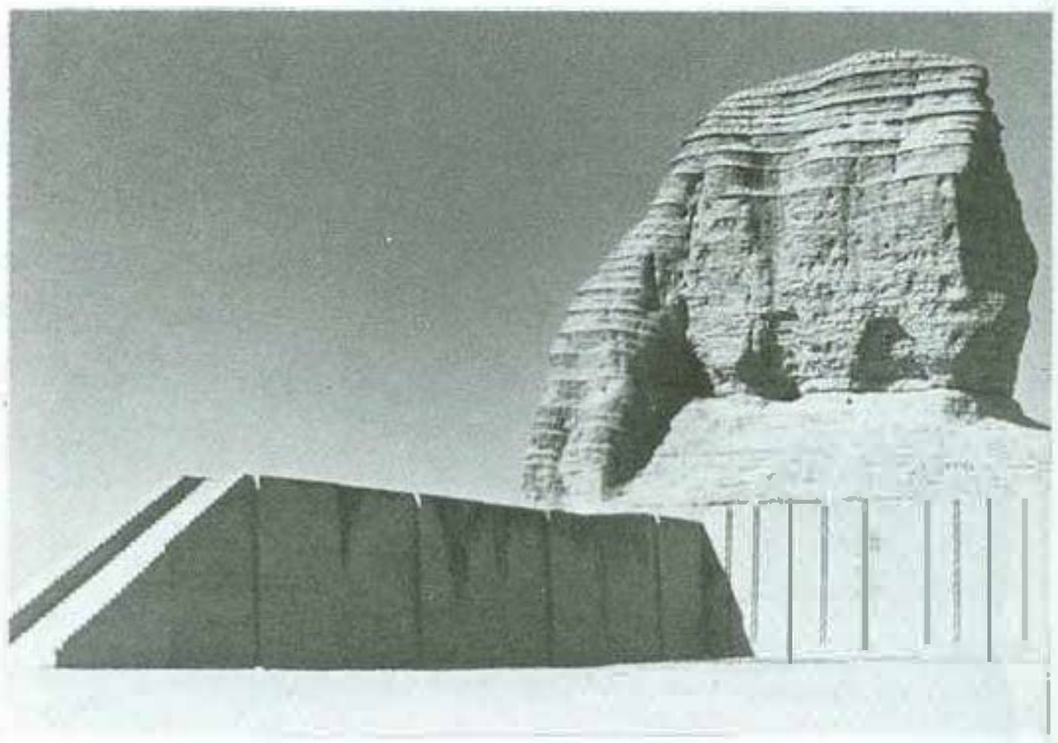
Esta estela, originariamente colocada en Sippar (hoy Abu-Habba), pero transportada como botín en el siglo XII a Susa por un conquistador elamita amante de las antigüedades, contenía en su superficie todo el articulado del Código jurídico que Hammurabi promulgó en el 1753 De gran interés artístico es la parte superior, en cuyo bajorrelieve se ha representado al dios Shamash (titular de la Justicia), sentado en su trono, en el acto de dictarle las leyes a Hammurabi, quien de pie escucha atentamente al dios.



62. La ziqqurratu de Enlil

Epoca cassita (1430-1401). Dimensiones 69 × 67,60 m. Altura, 70 m (hoy se conservan 57 m). Adobe y ladrillos. Dur-Kurigalzu (hoy Aqar Quf). Ruinas in situ.

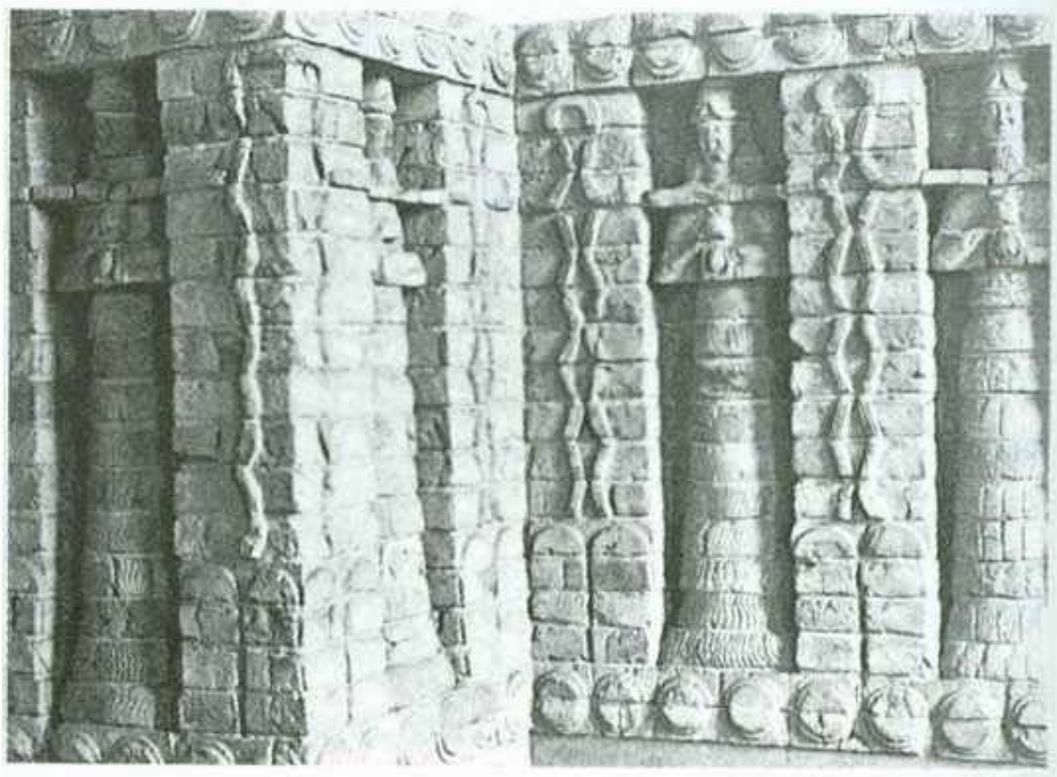
El rey cassita Kurigalzu I decidió construir una nueva capital imperial para lo cual levantó en lo que hoy es Aqar Quf un complejo urbano dotado de palacio, templos y santuarios, así como viviendas para sus cortesanos y funcionarios. Sobre sus ruinas se levanta hoy, todavía airosa, su *ziqqurratu*, dedicada al dios Enlil. Dicha torre escalonada, cuyos pisos estaban decorados con pilastras verticales, poseía, al igual que la de Ur, tres escalinatas para acceder a su último piso.



63. Muro exterior del templo de Inanna

Epoca cassita (1430). Altura de la decoración del panel, 2,05 m. Dimensión del templo, 23 × 17,5 m. Ladrillos. Uruk (hoy Warka). Berlín, Vorderasiatisches Museum.

En el área Nordoriental del antiguo Eanna de Uruk, el rey cassita Karaindash levantó hacia el 1430 un pequeño templo que dedicó a la diosa Inanna. Además de la novedad de su diseño arquitectónico (planta simétrica en torno a una cella central, carencia de



patios), la decoración de su fachada de acceso era también algo nuevo: la representación de alargadas figuras en alto relieve de dioses y diosas que, modelados en ladrillos y fijados dentro de nichos, sostienen vasos manantes.

64. Estatuilla del orante Lu-Nannar

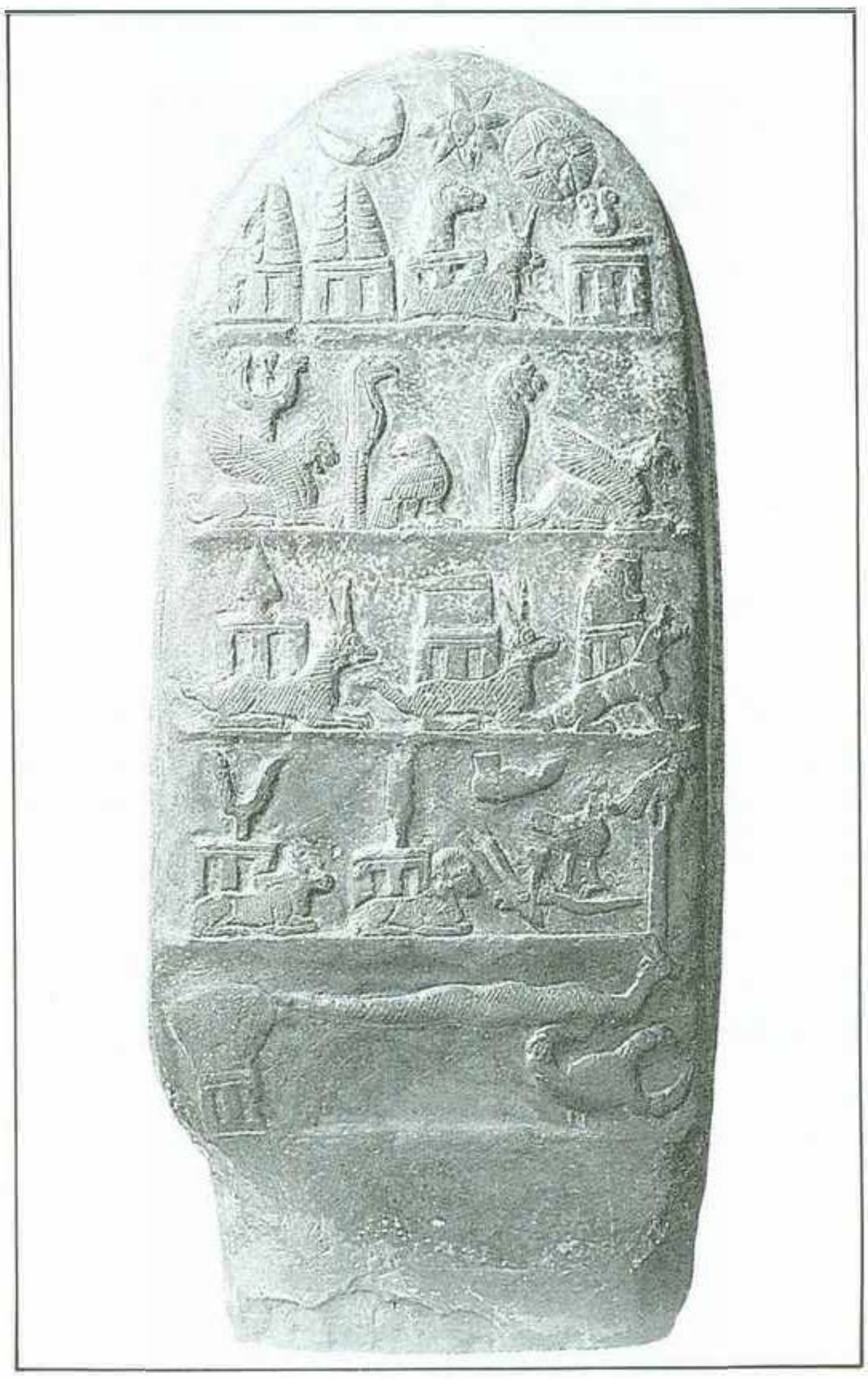
Epoca paleobabilónica (hacia 1760). 19,5 cm. Bronce y lámina de oro. ¿Larsa (hoy Senkereh? París, Museo del Louvre.

Un tal Lu-Nannar dedicó su estatua al dios Amurru por la vida de Hammurabi de Babilonia y por la suya propia. En la base de la misma, una inscripción en lengua sumeria recuerda este exvoto junto a otros dos relieves: en uno se ve nuevamente al mismo personaje ante Amurru, sentado en trono, así como un carnero, el animal sagrado del dios de los pastores. La figura de Lu-Nannar aparece arrodillada, en actitud orante, pero con un rostro de gran vivacidad.

65. Kudurru de Meli-Shipak II

Epoca cassita (1182-1174). Altura, 68 cm. Piedra arenisca negra. Susa. París. Museo del Louvre.

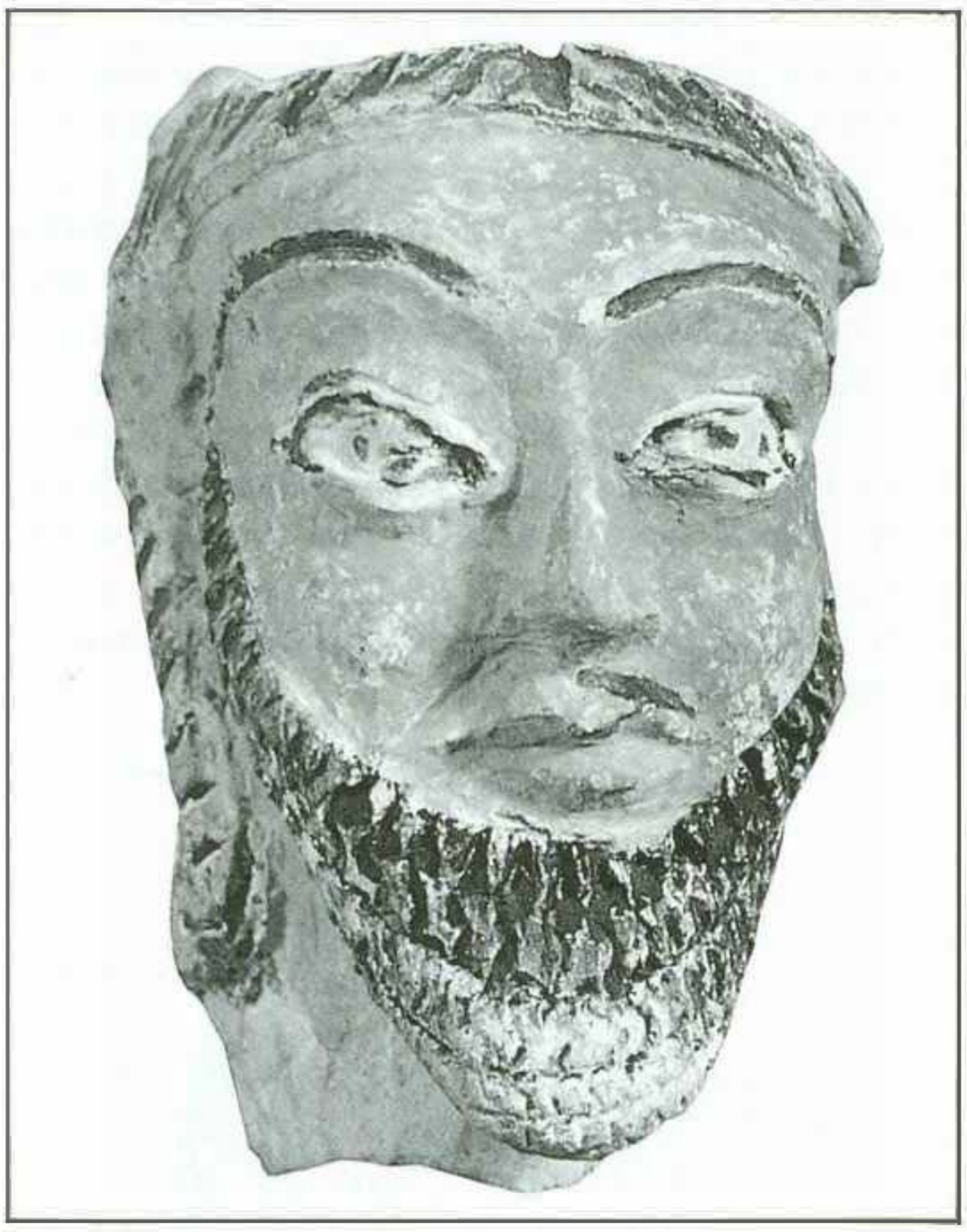
Los cassitas hicieron de los mojones o estelas *(kudurru)* verdaderos documentos jurídicos. En ellos se consignaban donaciones hechas por los reyes a sus familiares y nobles. Junto al texto y juramento se reproducían en relieve los símbolos de algunos dioses babilonios y cassitas. Uno de ellos es el de Meli-Shipak II (1182-1174), que fue llevado a Susa como botín de guerra en el siglo XII a. C. En dicho *kudurru* se registra una donación hecha por el rey a su hijo Marduk-apla-iddina. En las cinco fajas figuradas se recogen los símbolos de 24 divinidades, protectoras del mojón.



66. Cabeza de noble

Epoca cassita (hacia 1400). Altura, 4,30 cm. Terracota policromada. Dur-Kurigalzu (hoy Aqar Quf). Bagdad. Museo de Iraq.

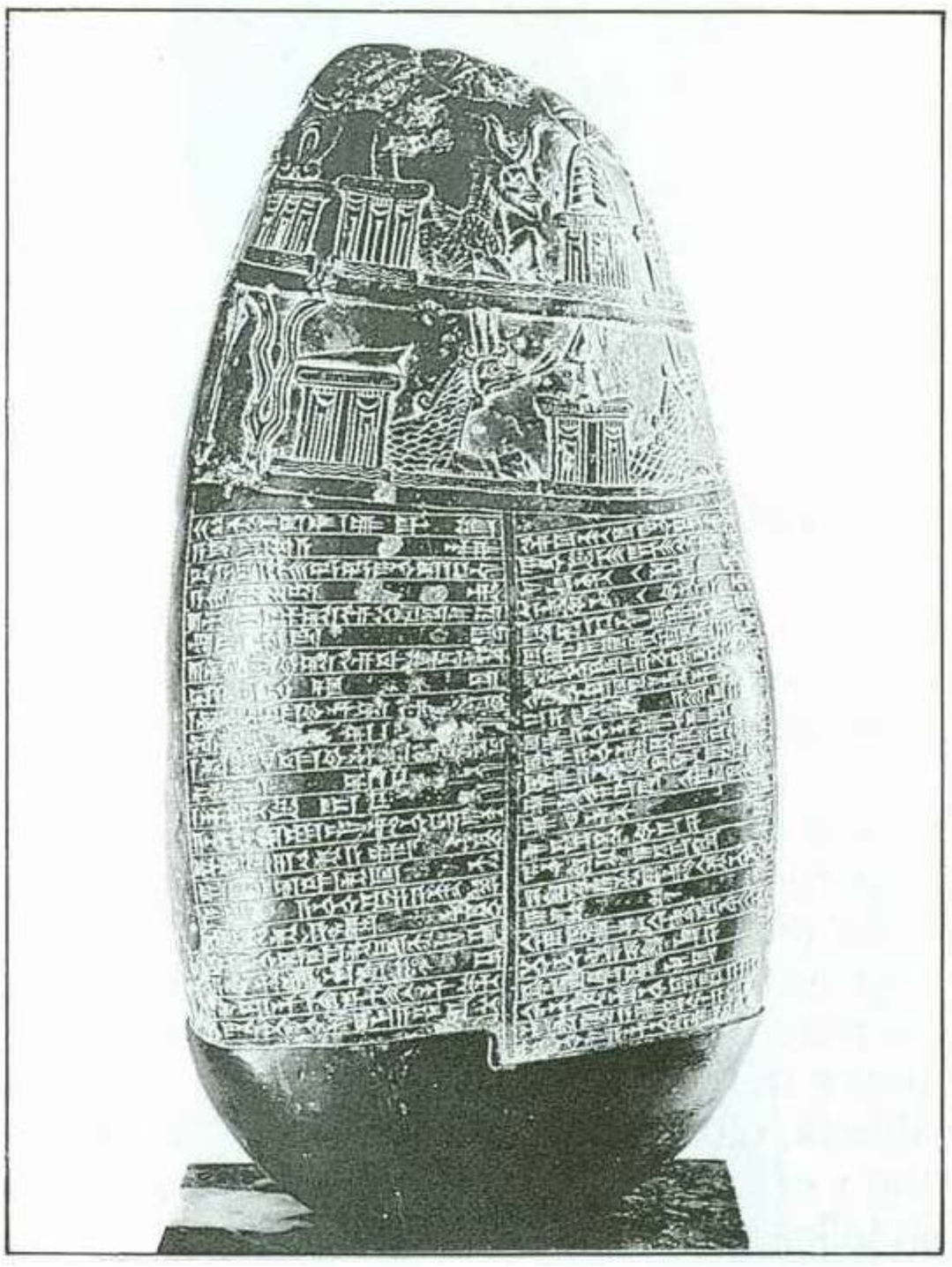
Muy pocas esculturas cassitas han sido recuperadas hasta ahora y todas ellas de poco valor plástico. Quizás se deba hacer una excepción con una cabecita de terracota policromada, hallada en la sala 71 del nivel superior del palacio de Dur-Kurigalzu, de cara afilada, ojos oblicuos y altas cejas. El realismo y el tratamiento informal de la pieza son detalles a destacar.



67. La «piedra Michaux»

Epoca cassita (1182-1174). Altura, 45 cm. Circunferencia, 62 cm. Diorita. Procedencia desconocida. París, Biblioteca Nacional (Gabinete de Medallas).

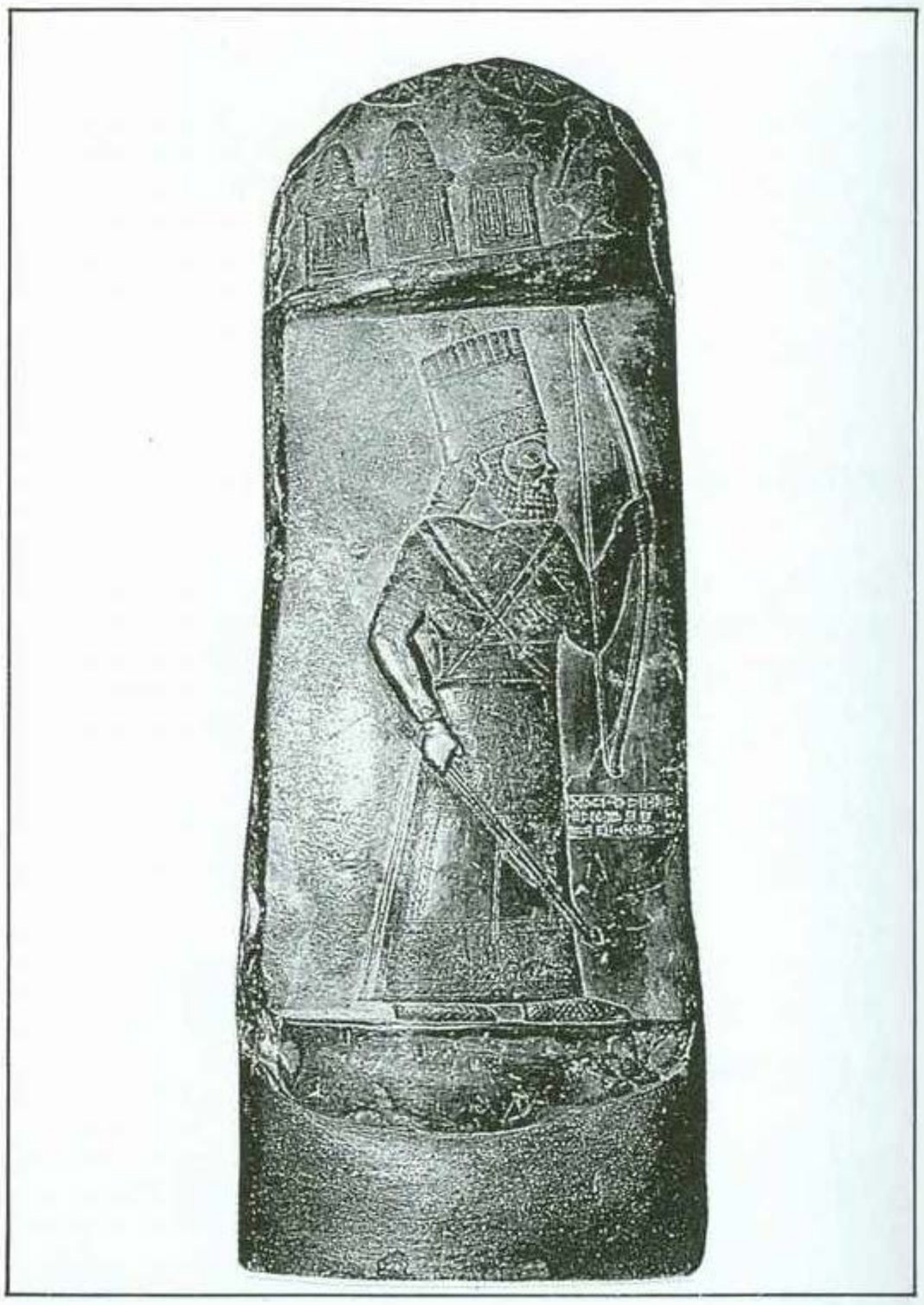
Este *kudurru* cassita fue el primer *documento* mesopotámico que llegó a Europa, siendo cedido por el botánico Michaux (de quien tomó su nombre) en el año 1786 a la Biblioteca Nacional de París. Los dos registros de la parte superior contienen los símbolos divinos de Anu, Enlil, Ea, Marduk y Nabu. El texto, que cubre la mayor parte de la superficie, lleva escrito el nombre de Meli-Shipak II.



68. Kudurru de Marduk-nadin-akhkhe

Epoca mesobabilónica (1097-1081). Altura, 63 cm. Caliza negra. Procedencia desconocida. Londres, Museo Británico.

En este *kudurru* mesobabilónico aparece el indicado rey, tocado con alto gorro cilíndrico metálico, realzado con motivos ornamentales, y armado con arco y flecha, en toda su simbología ideológica. El texto del mojón alude a la venta de un campo al funcionario Marduk-nasir a cambio de diferentes enseres y animales que se especifican minuciosamente.



69. Inscripción fundacional de Nabu-apla-iddina

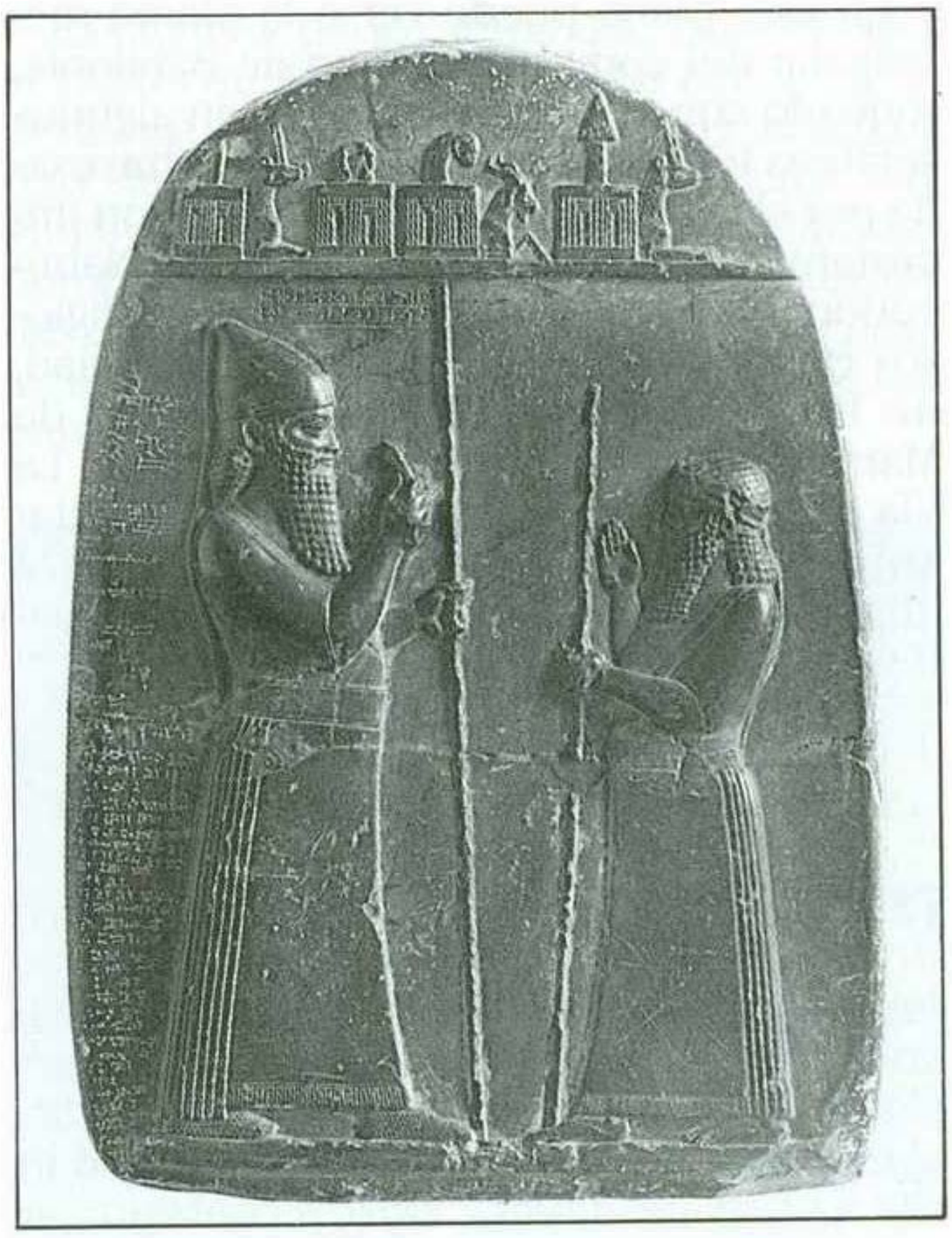
Imperio Babilónico de la Epoca Oscura (870). Anchura del relieve, 18 cm. Altura, 28 cm. Piedra. Sippar (hoy Abu-Habba). Londres, Museo Británico.

Esta pequeña placa de piedra testimonia la restauración del templo y estatua del dios Shamash de Sippar que hizo el rey babilonio Nabu-apla-iddina hacia el 870. En la parte superior, en el relieve conmemorativo, se ve la presentación de tal rey, acompañado por la diosa Aya y el sumo sacerdote Nabu-na-din-shumi, ante Shamash, entronizado en su capilla. Toda la escena, tratada con evidentes arcaismos plásticos (vestidos, emblemas, poses), tiene como fundamento la masa del Océano líquido, el Apsu.

70. Kudurru de Marduk-apla-iddina II

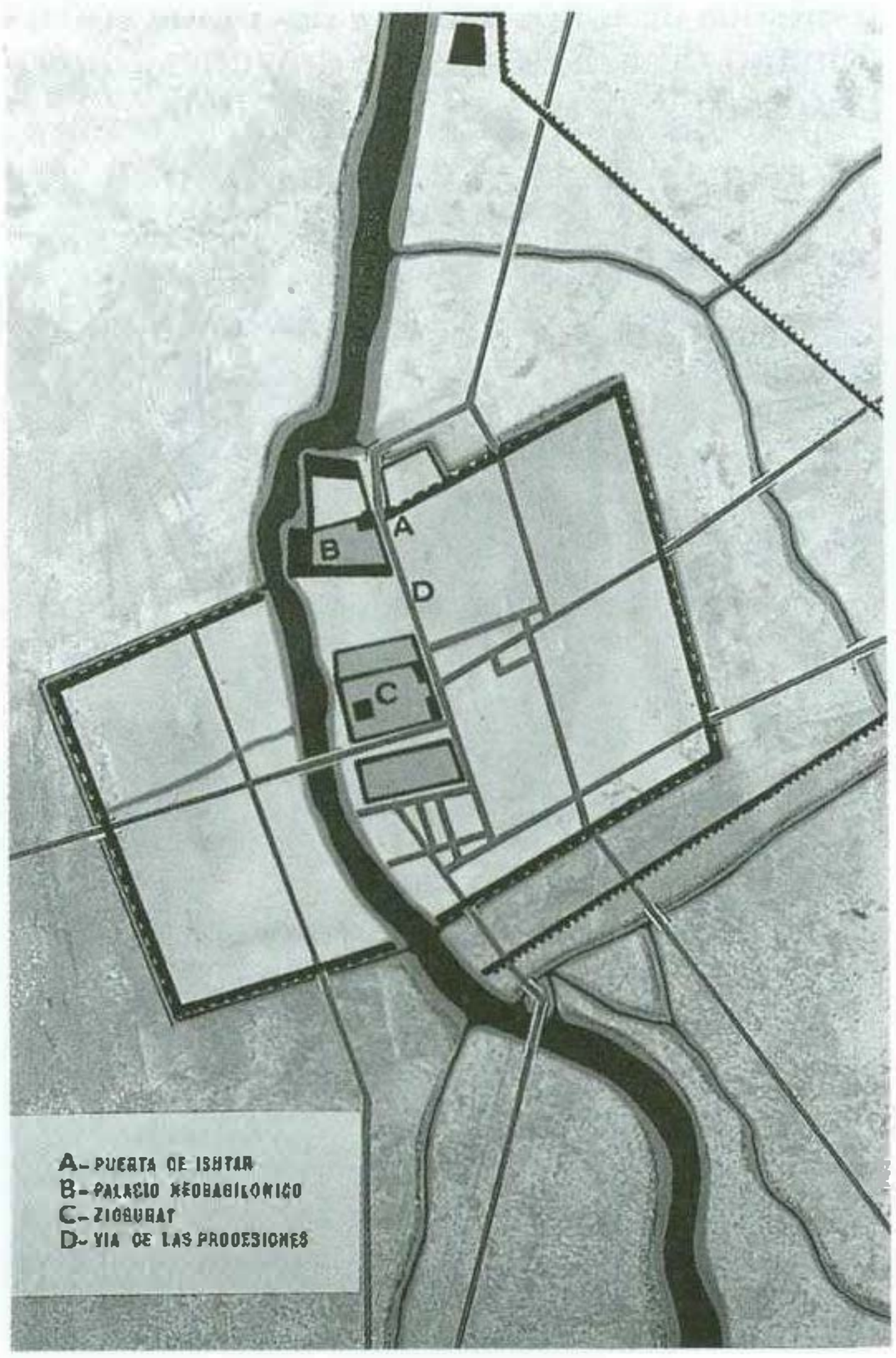
Imperio Babilónico de la Epoca Oscura (714). Altura, 46 cm. Mármol negro. ¿Babilonia? Berlín, Vorderasiatisches Museum.

Este *kudurru* o mojón conmemora la donación de tierras por parte del rey babilonio Marduk-apla-iddina a uno de sus funcionarios del templo de Marduk llamado Bel-akhkhe-eriba (representado a menor escala), acción puesta bajo la protección de los símbolos de cuatro divinidades, los cuales aparecen en la parte superior del mojón. Técnicamente el tratamiento dado al relieve es suave, remarcándose sobre todo la belleza de formas y líneas.



71. Plano general de la ciudad de Babilonia

Imperio neobabilónico (siglos VII-VI). Plano esquemático según la reconstrucción de E. Unger.

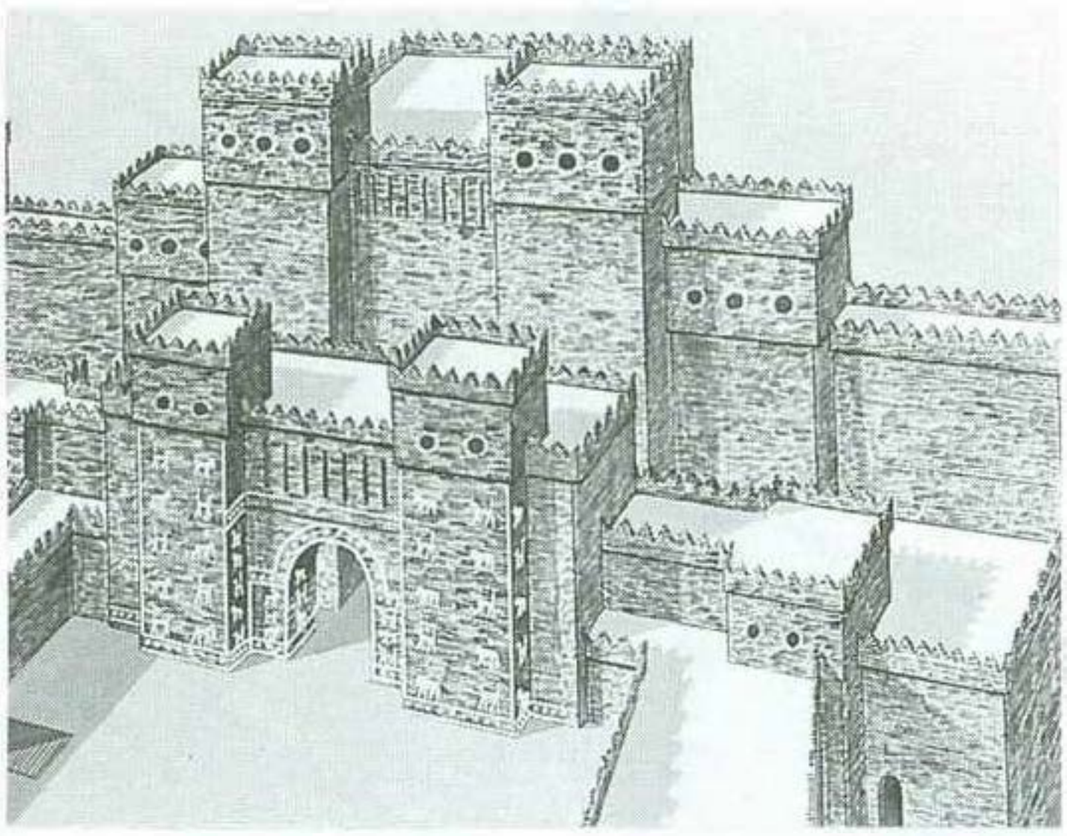


En este plano puede verse la planta rectangular del complejo urbano de Babilonia, rodeado con una doble muralla (en algunos sectores triple) exterior. La ciudad, atravesada por el río Eufrates, estuvo dotada con importantes edificios civiles (palacio de Nabucodonosor II, puente sobre el río) y religiosos (templos de Gula, de Ninurta, de Adad, de Ishtar, de Shamash, de Ninmakh y de Marduk, torre escalonada o *ziqqurratu*). La Vía de las Procesiones y la Puerta de Ishtar arquitectónicamente alcanzaron una belleza impresionante, puesta al servicio de las ceremonias religiosas.

72. Puerta de Ishtar

Imperio neobabilónico (580). Altura, 25 m. Ladrillos vidriados. Babilonia. Reconstrucción parcial en Berlín, en el Vorderasiatisches Museum (14,30 m de altura) y restos in situ *(12 m de altura). Otra reconstrucción moderna, más pequeña, en la propia Babilonia.*

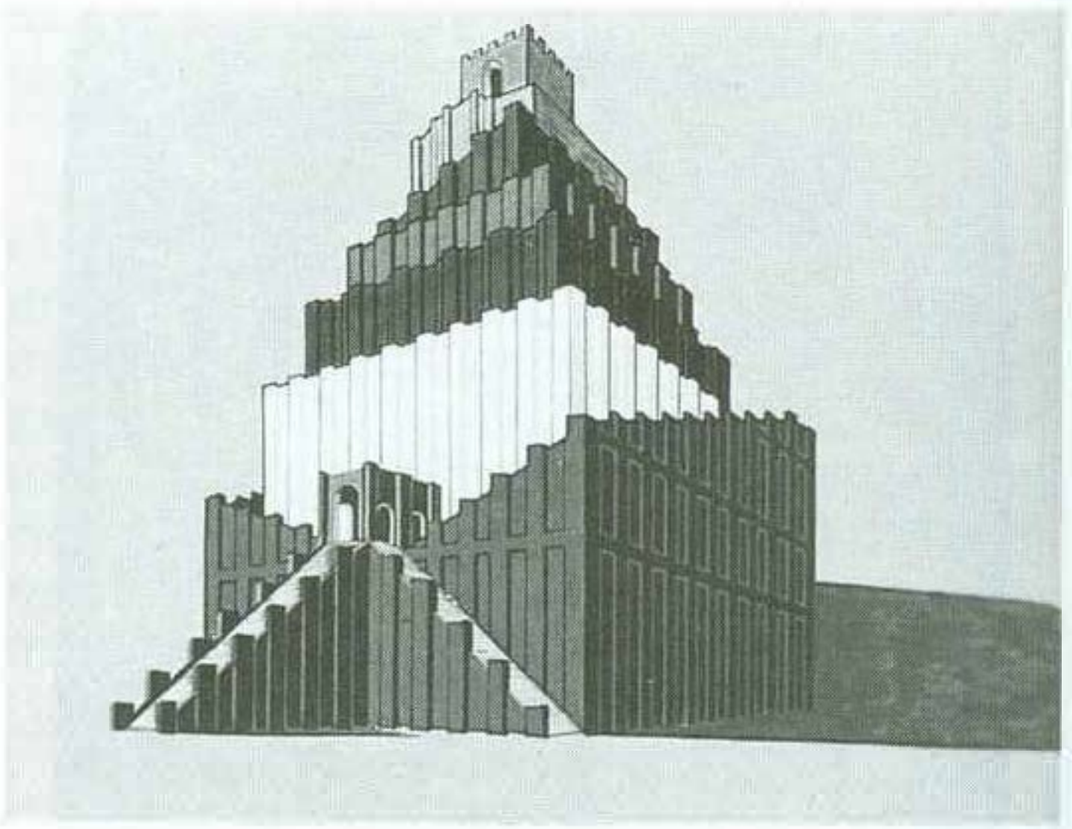
La Puerta de Ishtar, la más bella de cuantas tuvo Babilonia, abría la Vía de las Procesiones, que finalizaba en el gran complejo religioso de Marduk. Estructuralmente, tal puerta consistía en dos gruesos cuerpos de altura diferente con dos torres cada una. Su superficie estaba revestida con ladrillos esmaltados de tonos azules y decorada con un mínimo de 575 figuras de dragones *(mushhushshu)* y toros, alusivos a Marduk.



73. Ziqqurratu de Babilonia

Imperio neobabilónico (siglos VII-VI). Altura, 91 m. Bases, 91 × 91 m. Adobes y ladrillos. Babilonia. Ruina total (con proyecto de reconstrucción).

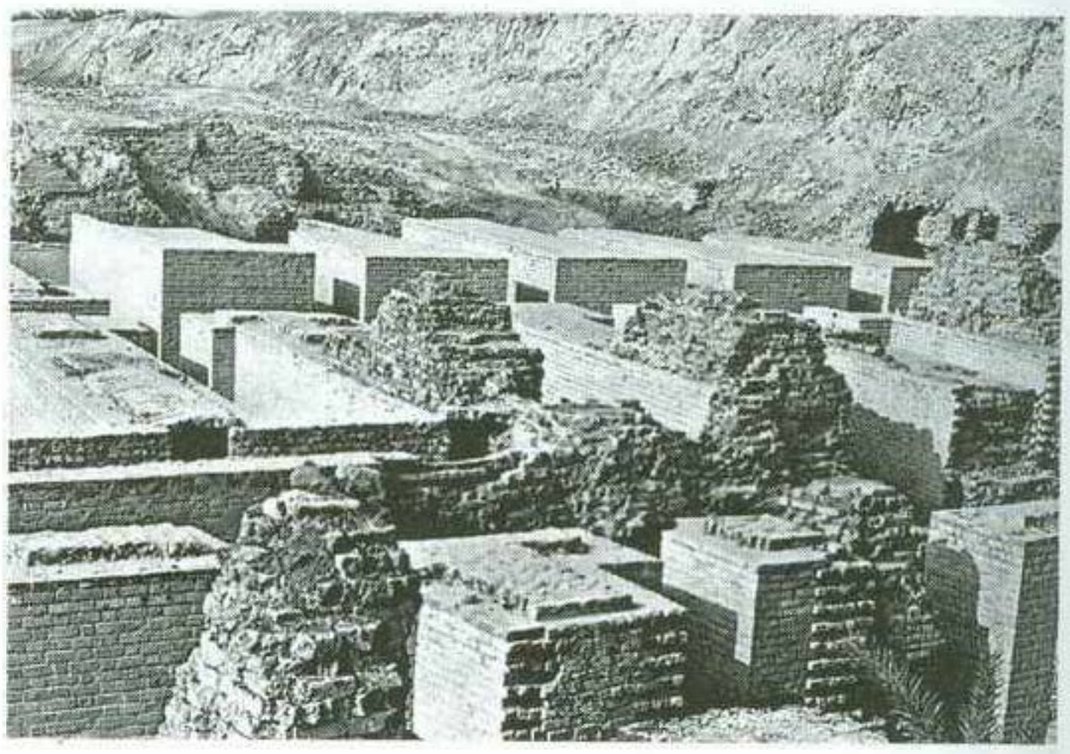
Muchas han sido las reconstrucciones que los arqueólogos han imaginado de lo que pudo haber sido la *ziqqurratu* de Babilonia, llamada Etemenanki (Casa fundamento del cielo y de la tierra), creída también para algunos la bíblica Torre de Babel. Este símbolo religioso constaba de siete pisos de adobes, recubiertos por una capa de ladrillos policromados de 15 m de espesor y de distintos colores, según los pisos. Gracias a la tablilla del escriba seléucida Anu-bel-shumi *(Tablilla del Esagila)* conocemos sus dimensiones reales.



74. Ruinas de los Jardines colgantes

Imperio neobabilónico (siglo VI). Ladrillos. Conducciones de agua. Gran variedad de árboles y plantas. Babilonia. Ruinas in situ.

La tradición clásica atribuyó a la reina Semíramis (objeto de leyendas), confundida, a veces, con la mítica reina Nitocris, la creación de unos hermosos jardines en Babilonia, creídos una de las siete maravillas del mundo. Beroso habla de Nabucodonosor II (604-562) como su constructor, quien los habría levantado para su esposa meda Amitis para que le recordara las montañas y árboles de su patria originaria. Hoy se piensa (en contra de la ubicación que propuso R. Kol-

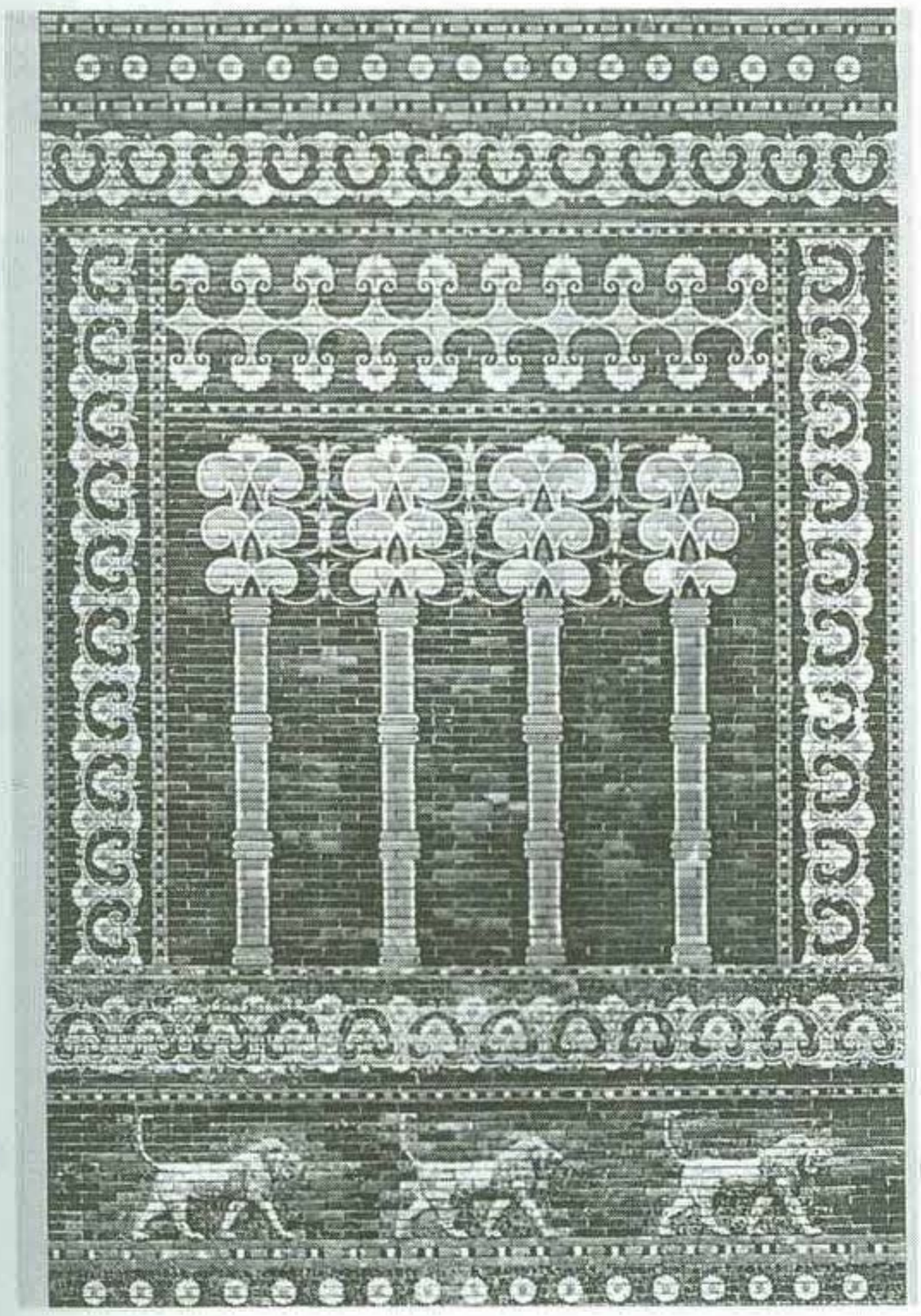


dewey) que estuvieron situados junto al Eufrates, al oeste del Palacio Norte y de la ciudadela Halsu Rabitu.

75. Panel del Salón del trono del Palacio de Nabucodonosor II

Imperio neobabilónico. Dimensiones del salón, 52 × 17,50 m. Altura del panel, 12,40 m. Ladrillo vidriado. Babilonia. Berlín, Vorderasiatisches Museum.

El magnífico Salón del trono del Palacio de Nabucodonosor II (604-562) fue ornamentado con un grandioso mural corrido de ladrillos esmaltados con tonalidades marrón-amarillo, blanco y azul claro sobre un fondo azul cobalto, que representaba rosetas, palmeras, árboles estilizados y leones al paso. Dicha ornamentación posee un claro simbolismo, en el que la roseta y el Arbol de la Vida aluden a la existencia y el león a la muerte, a la amenaza del orden establecido, que el rey debía atajar.



76. Toro decorativo de la Puerta de Ishtar

Imperio neobabilónico (hacia 580). Altura, 1,02 m. Longitud, 1,26 m. Ladrillo vidriado. Babilonia. Berlín, Vorderasiatisches Museum.

Las figuras de los toros que ornamentan la Puerta de Ishtar en Babilonia hay que ponerlas en este caso no en relación con Adad, dios de la tempestad y cuyo emblema era efectivamente el toro, sino con Marduk, nombre que en sumerio significaba Novillo del dios Sol. Estos ladrillos esmaltados destacaban sobre el fondo azul del paño de las paredes de la magnífica Puerta.

77. León decorativo de la Vía de las Procesiones

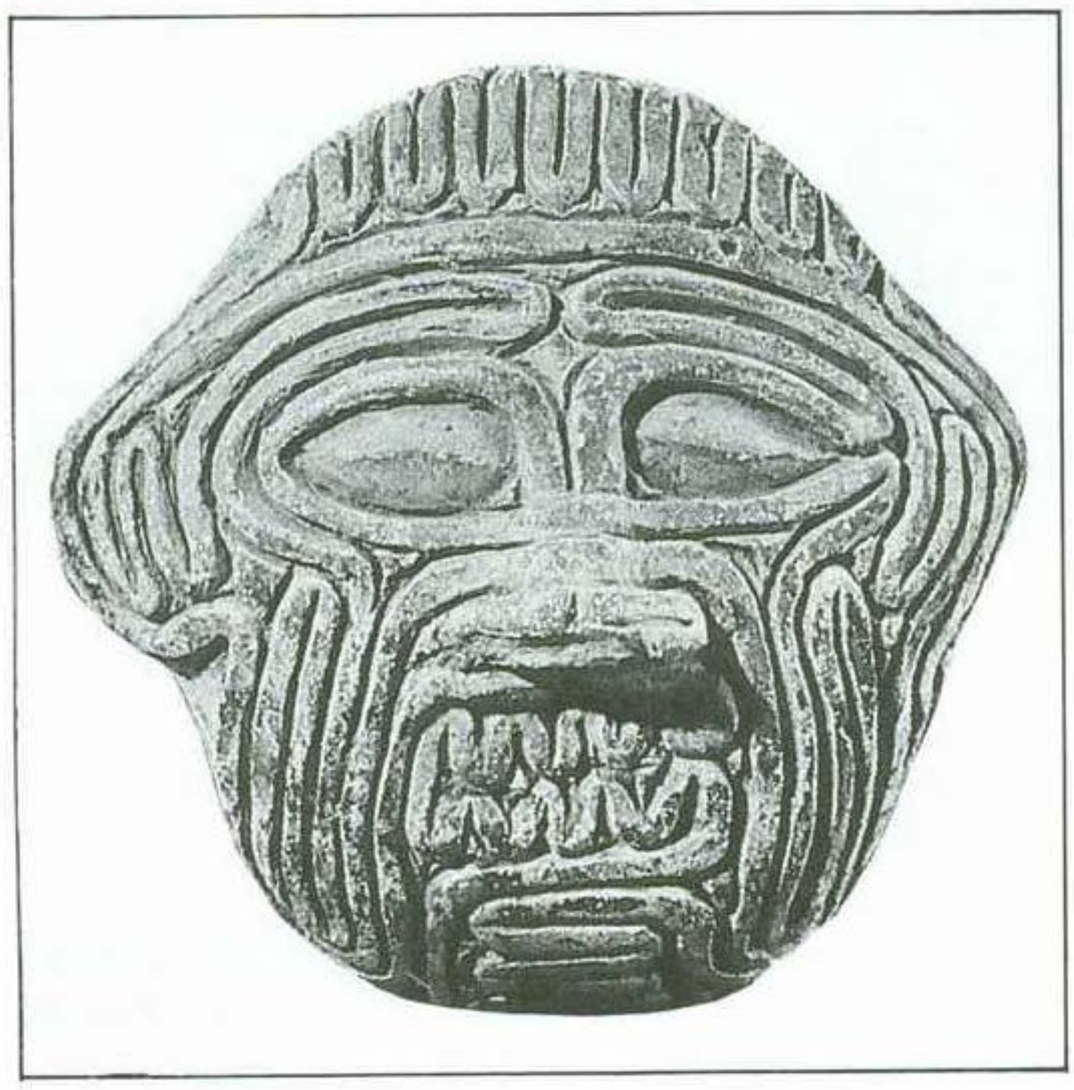
Imperio neobabilónico (hacia 580). Altura, 1,05 m. Ladrillo vidriado. Babilonia. París, Museo del Louvre.

La magnífica Vía de las Procesiones (16 m de anchura por más de 200 de longitud), que conectaba el conjunto religioso de Marduk (Esagila y Etemenanki) con la Puerta de Ishtar, era una amplia y bien pavimentada calle que transcurría en algunos trechos entre altos muros, decorados con 120 figuras de leones al paso (60 en cada lado), símbolos de la Ishtar babilónica. Trabajados en ladrillo modelado y vidriado destacaban sobre el fondo azul del citado muro y eran testigos mudos de las solemnes procesiones.

78. Cabeza del demonio Humbaba

Imperio neobabilónico (siglo VII). Altura, 8 cm. Terracota. Sippar (hoy Abu-Habba). Londres, Museo Británico.

Uno de los personajes del *Poema de Gilgamesh* es el demonio Humbaba, maléfico guardián del Bosque de los Cedros y a quien dieron muerte Enkidu y Gilgamesh. En toda Mesopotamima fue muy usual la elaboración de amuletos y mascarillas con tal personaje, cuyo rostro se reproducía imitando las entrañas de un animal sacrificado para realzar aún más la fealdad de tal demonio.



79. León de Babilonia

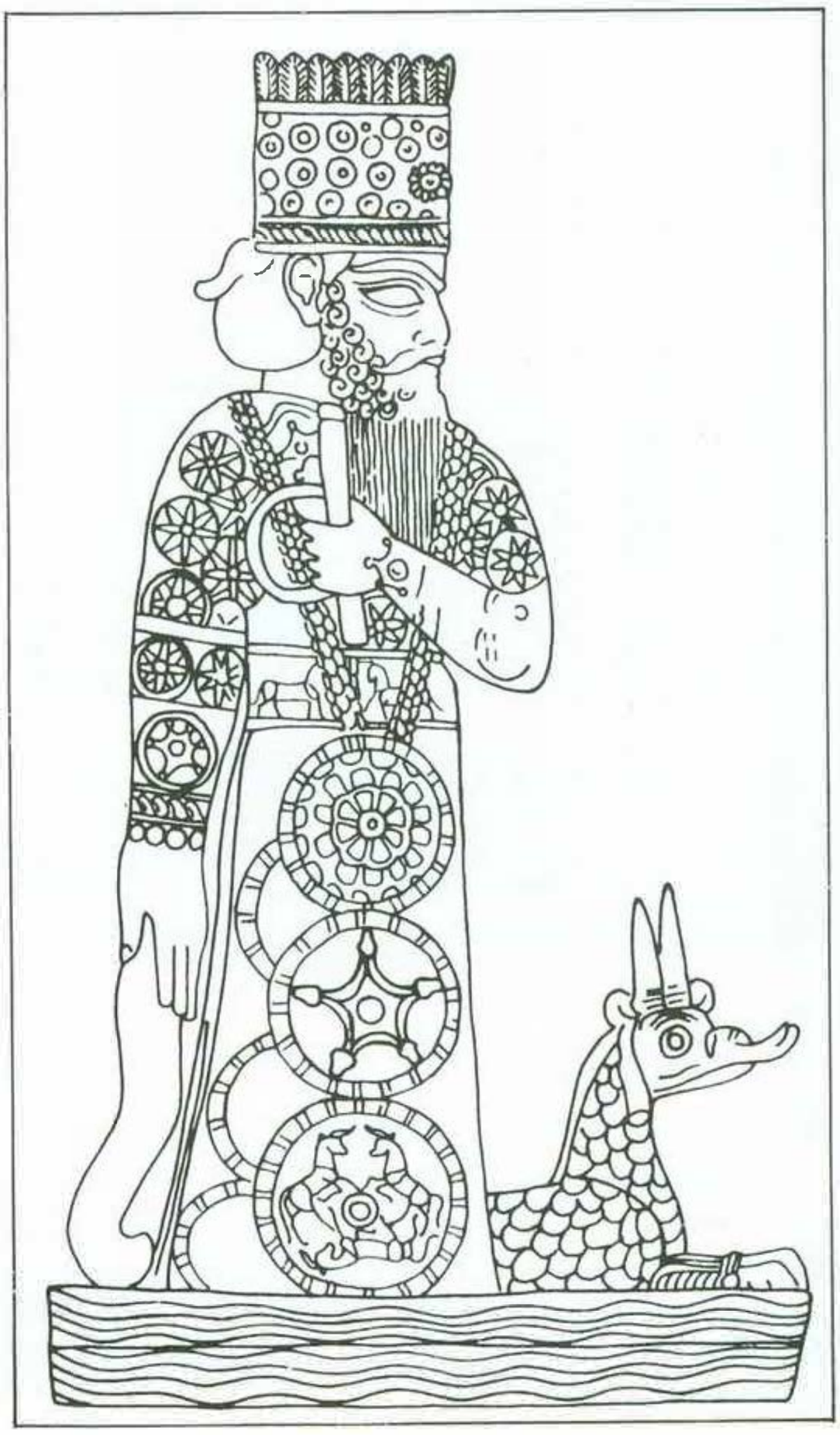
Imperio neobabilónico (604-562). Altura, 2 m. Longitud, 2,60 m. Basalto. Babilonia. Se conserva in situ.

Una de las muchísimas piezas que atesoraba el Museo Real que Nabucodonosor II situó en el Palacio Norte de Babilonia, fue este león inacabado, atacando a un hombre que yace entre sus garras. Se ignora si lo trajo de algún lugar de sus conquistas (el estilo de la pieza recuerda el arte neohitita), si ordenó tallarlo o bien fue encontrado (por ser una obra antigua) durante la restauración de algún templo de Babilonia. Hallado en el año 1776 es hoy en día una de las piezas *turísticas* más famosas de tal ciudad.

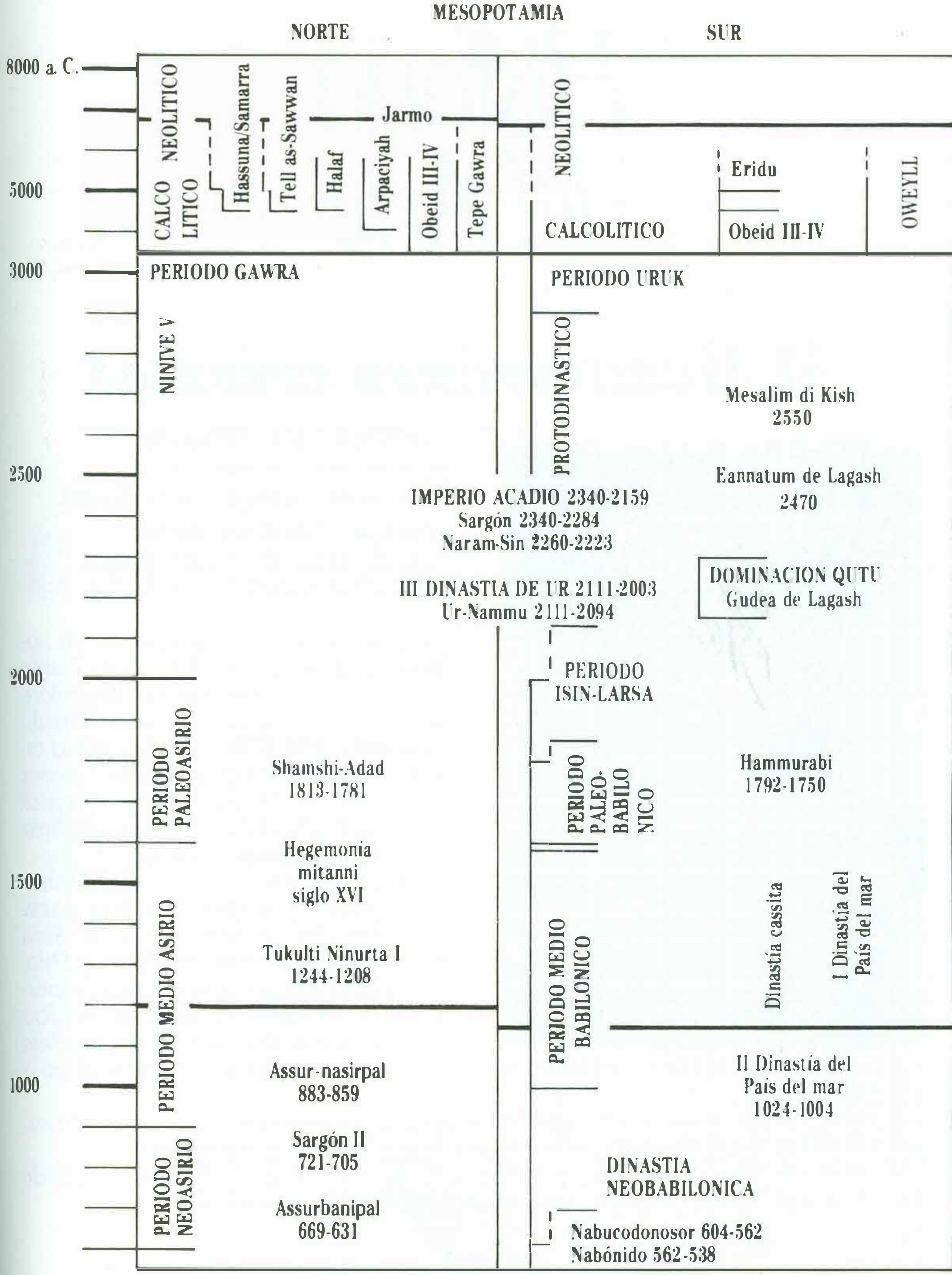
80. El dios Marduk

Imperio babilónico de la Epoca oscura (854-819). Altura, 19 cm. Base, 3,5 cm. Altura, de la figura, 10 cm. Lapislázuli. Babilonia. Berlín, Vorderasiatisches Museum (según V. Andrae).

En un cilindro *(kunukku)* de lapislázuli, dedicado por el rey Marduk-zakir-shumi I, de la VIII dinastía de Babilonia, montado en oro para adomar el cuello de la imagen de Marduk, existente en el Esagila, se representa la figura de tal dios (quizá la única existente), tocado con gorro cilíndrico y vestido con lujosos ropajes y omamentos, junto a su animal sagrado, el dragón *(mushhushshu).* Ambas figuras flotan sobre las olas del Océano (Apsu). El cilindro fue robado de la tesorería del Esagila.



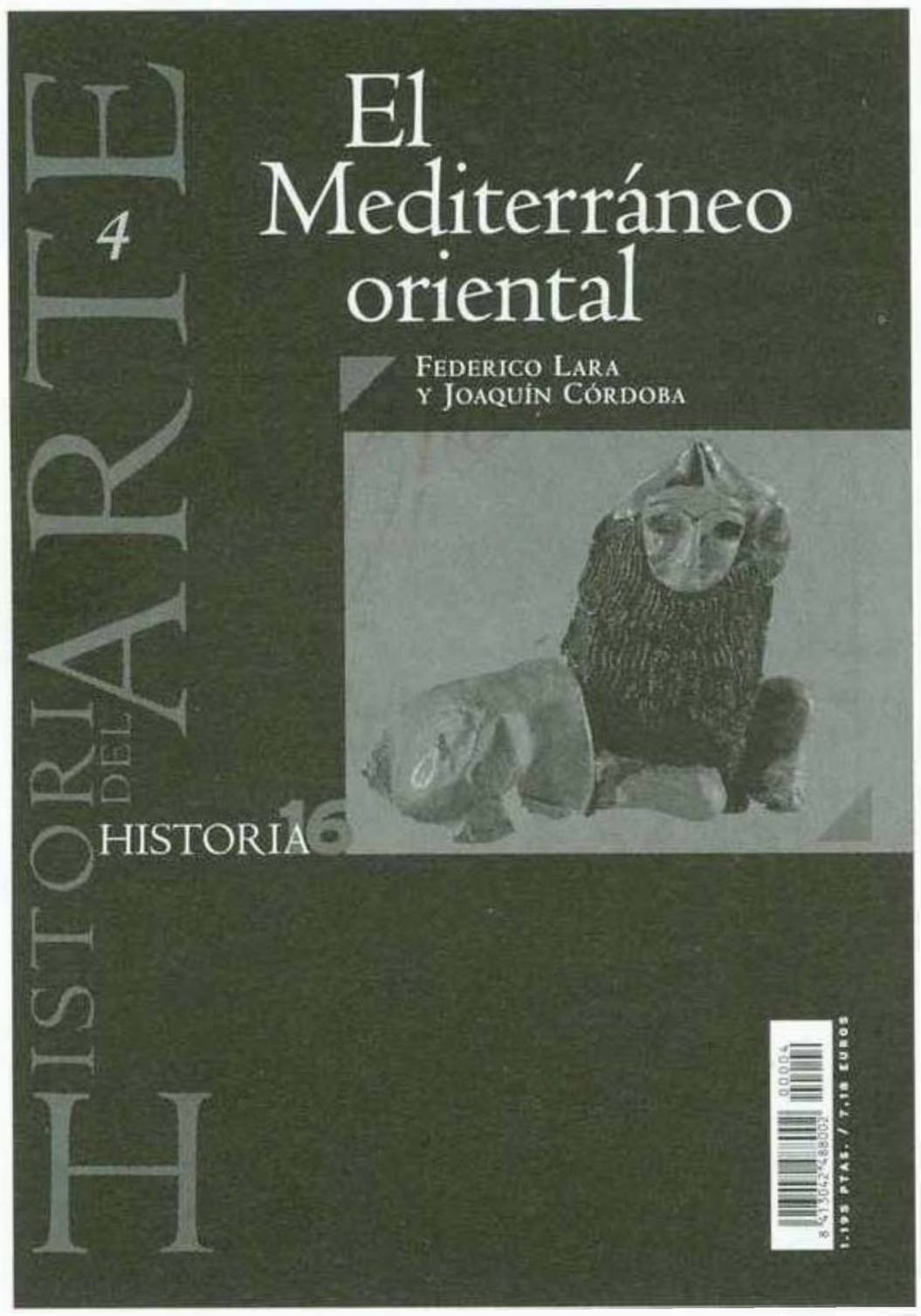
Esquema cronológico



PROXIMO NUMERO

Historia del Arte

El Mediterráneo oriental



Federico Lara Peinado
Profesor titular de Historia Antigua.
Universidad Complutense de Madrid.

Joaquín Córdoba Zoilo
Profesor titular de Historia Antigua.
Universidad Autónoma de Madrid.

No es tarea fácil sintetizar en un volumen la Historia del Arte de la franja occidental de Mesopotamia y su prolongación hasta el interior de la península anatólica. Tierras de gran movilidad étnica y teatro de innumerables avatares históricos, el Mediterráneo oriental supo crear un arte ecléctico y producir obras de verdadero interés.

Los profesores Federico Lara Peinado y Joaquín Córdoba Zoilo han pasado revista, por un lado, al arte de Siria (con especial hincapié en Ugarit y Ebla, los hallazgos arqueológicos más importantes de los últimos años), de Fenicia y de Palestina; por otro, al de Anatolia y su área de influencia, con el examen del arte hitita, luvita-arameo, frigio y neohitita.

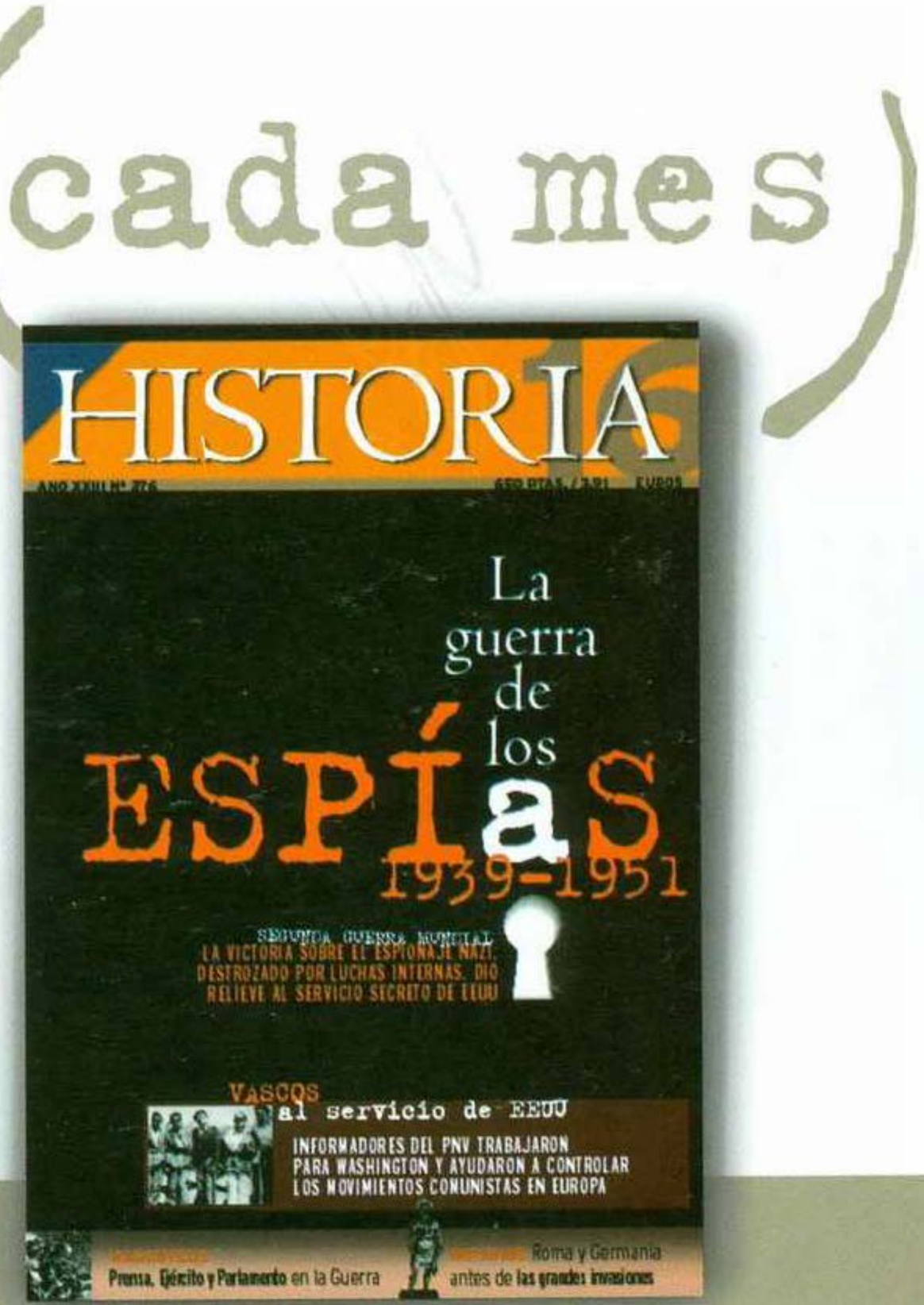
A través de sus páginas, el lector podrá adentrarse en el arte de estas regiones, por lo común marginadas o poco estudiadas en los manuales al uso.

Y como siempre, la obra se completa con un seleccionado fichero con 80 de las obras más representativas del arte del Mediterráneo oriental.

Pídalo en su quiosco. Por sólo 1.195 pesetas

Contamos (cada mes) una nueva historia

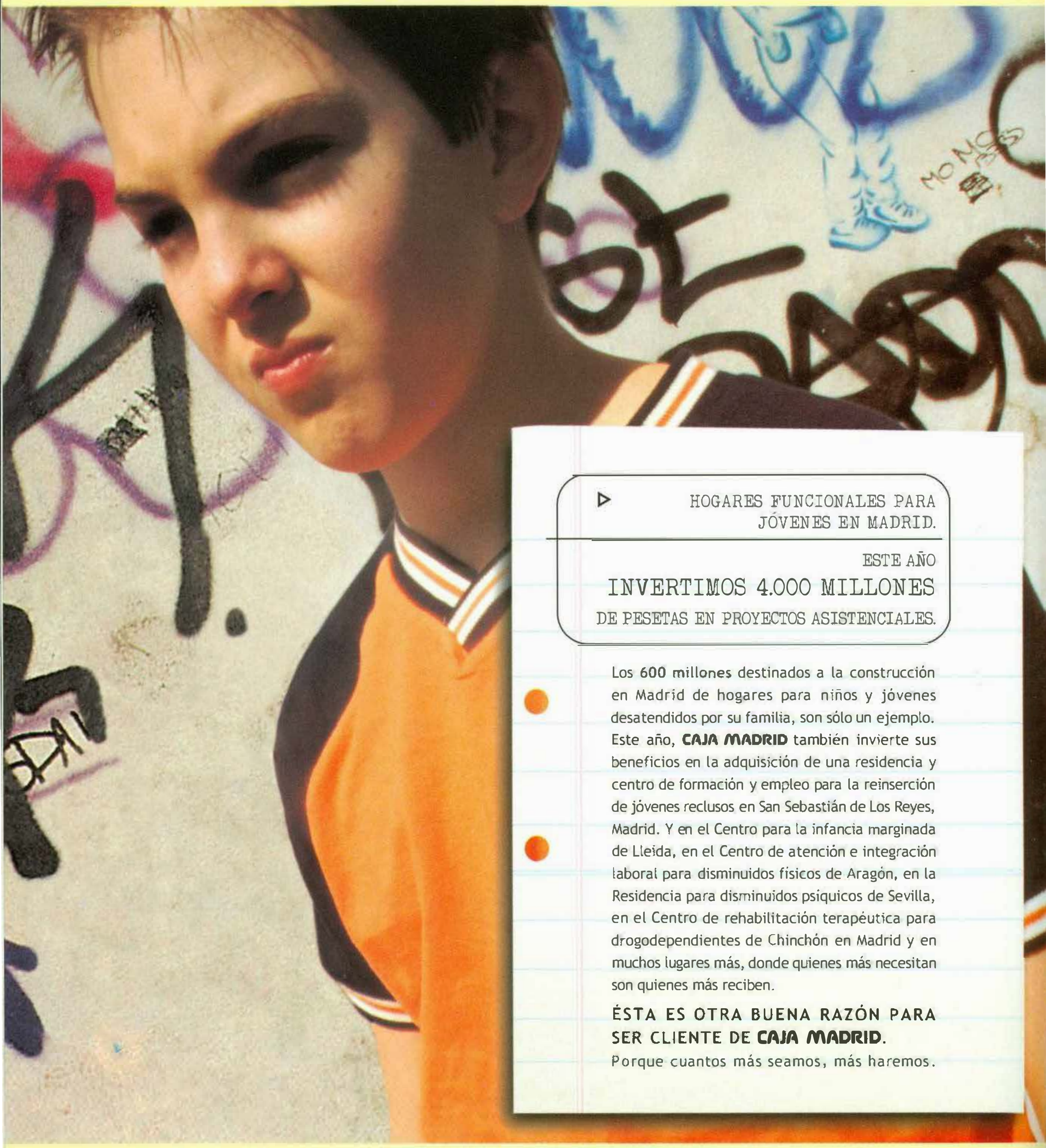
Una historia
de investigación y rigor.
Una Historia sin aventuras.



HISTORIA16
LA HISTORIA, COMO FUE

HISTORIA16. C/ Rufino González, 23 bis. 28037 Madrid
Tels.: 91 327 11 42-91 327 11 71 (redacción),
91 304 65 75 (suscripciones) y 91 327 12 20 (fax)

4.000 Millones en Proyectos Asistenciales.



▷ HOGARES FUNCIONALES PARA JÓVENES EN MADRID.

ESTE AÑO
INVERTIMOS 4.000 MILLONES
DE PESETAS EN PROYECTOS ASISTENCIALES.

Los **600 millones** destinados a la construcción en Madrid de hogares para niños y jóvenes desatendidos por su familia, son sólo un ejemplo. Este año, **CAJA MADRID** también invierte sus beneficios en la adquisición de una residencia y centro de formación y empleo para la reinserción de jóvenes reclusos en San Sebastián de Los Reyes, Madrid. Y en el Centro para la infancia marginada de Lleida, en el Centro de atención e integración laboral para disminuidos físicos de Aragón, en la Residencia para disminuidos psíquicos de Sevilla, en el Centro de rehabilitación terapéutica para drogodependientes de Chinchón en Madrid y en muchos lugares más, donde quienes más necesitan son quienes más reciben.

ÉSTA ES OTRA BUENA RAZÓN PARA SER CLIENTE DE **CAJA MADRID**.
Porque cuantos más seamos, más haremos.

Nuestro beneficio es suyo. Desde hace 300 años.

CAJA MADRID